



L'ART FRANÇAIS DEPUIS VINGT ANS

LA PEINTURE

L'ART FRANÇAIS DEPUIS VINGT ANS

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

M. LÉON DESHAIRS

L'ARCHITECTURE,	par H.-M. Magne.
LA SCULPTURE,	par P. Vitry.
LA PEINTURE,	par T. L. Klingsor.
LES DÉCORATEURS DU LIVRE,	par Ch. Saunier.
LA DECORATION THEATRALE,	par L. Moussinac.
LES TISSUS, LA TAPISSERIE, LES TAPIS,	par G. Mourey.
LE MOBILIER,	par E. Sedeyn.
LE TRAVAIL DU MÉTAL,	par H. Clouzot.
LA CÉRAMIQUE ET LA VERRERIE,	par P. Alfassa.
LA MODE,	par E. Henriot.

L'ART FRANÇAIS DEPUIS VINGT ANS

LA PEINTURE

PAR

TRISTAN L. KLINGSOR

24 PLANCHES HORS TEXTE



F. RIEDER ET Cie, ÉDITEURS
7, PLACE SAINT-SULPICE, 7
PARIS VIe

MCMXXI

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CE VOLUME
UNE ÉDITION ORIGINALE QUI COMPREND :

SIX EXEMPLAIRES SUR VERGÉ D'ARCHES
A LA FORME, NUMÉROTÉS DE A A F
NON MIS DANS LE COMMERCE

DIX EXEMPLAIRES SUR VERGÉ
D'ARCHES A LA FORME, NUMÉROTÉS
DE 1 A 10

CENT QUARANTE EXEMPLAIRES SUR
VÉLIN PUR FIL DES PAPETERIES
LAFUMA DE VOIRON, NUMÉROTÉS
DE 11 A 150

I

L'ACADÉMISME ET L'IMPRESSIONNISME

Deux courants principaux ont entraîné la peinture française dans la dernière moitié du XIXe siècle : l'un qui croyait suivre la tradition et s'en écartait de plus en plus ; l'autre, l'impressionnisme, qui se croyait révolutionnaire et, peu à peu, nous ramenait à la tradition. Comme il arrive souvent, tout un groupe de peintres, issus d'une école, prit l'apparence extérieure pour la réalité profonde. Les mots perdirent leur sens vrai. Dessiner ne fut plus pour eux mettre en relief un caractère à l'aide du trait et du modelé ; ce fut seulement faire une mise en place exacte, voire photographique. Peindre ne fut plus que colorier. Mais on cherchait à conserver l'aspect du vieux tableau et, par des jus brunâtres et des artifices faciles, on donnait au public l'illusion d'un trésor alors qu'on ne lui offrait qu'un sac vide.

Chercher à exprimer ce qu'on avait personnellement ressenti était chose perdue de vue. Cela, qui

était essentiel, puisque l'art n'est qu'un langage nous permettant de communiquer notre impression propre, était tout à fait oublié. On ne regardait plus un visage humain, un paysage directement. Dans l'incapacité d'en dégager une expression nouvelle, les peintres académiques se référaient à des exemples anciens, et ne les imitant qu'extérieurement, ne donnaient plus une image de la vie, mais seulement, et de plus en plus affaiblie, l'image d'une image. Pour avoir regardé la réalité d'un œil franc et clair, Manet connut la réprobation des faux défenseurs de la tradition, et décidément exclus des salons, les impressionnistes travaillèrent de leur côté et cherchèrent à retrouver le vrai ton que la lumière impose aux objets.

C'est là qu'on en était lors de l'Exposition universelle de 1900. Celle-ci permit de faire tout à la fois le bilan de l'académisme et de l'impressionnisme. Autrefois camarades, Bonnat et Degas avaient depuis longtemps pris des chemins opposés. Elie Delaunay, l'un des derniers représentants de la tradition, le peintre très français du portrait de sa mère, aujourd'hui au Luxembourg, était mort depuis près de dix ans. Gustave Moreau, qui s'était surtout reporté aux exemples italiens, venait de disparaître, et tel qui croyait continuer Ingres ne s'appelait que Bouguereau. Meissonnier n'avait vu chez les Hollandais que la minutie de métier d'un Gérard Dou; il n'avait rien compris aux recherches de tons et de valeurs d'un Terborch, d'un Metsu ou d'un Vermeer; il n'avait pas

senti que la lumière unique qui éclaire toutes les parties d'un tableau leur confère une harmonie certaine; il s'attardait à des soucis de miniaturiste et oubliait le principal : mettre ses tons d'accord.

Définir la nuance, la hauteur et la valeur d'un ton, c'est justement l'art du coloriste. Fromentin, auquel il faut toujours revenir, a indiqué nettement ce qu'il fallait entendre par valeur : « la quantité de clair ou de sombre qui se trouve contenu dans un ton ». On voit aisément comment, pour un même objet, cette valeur varie. Prenons deux objets, l'un très foncé, l'autre très clair, lorsque nous les voyons au premier plan, et transportons-les par la pensée à l'horizon. Ils seront alors tous deux de la même valeur : celle précisément de l'horizon. Ainsi, par conséquent, varie également le rapport entre la partie éclairée et la partie dans l'ombre d'un même objet. Plus celui-ci sera loin de l'œil, plus la différence sera faible. Il en va de même pour la hauteur du ton. Prenons un rouge, un jaune ou un bleu, et transportons-les, eux aussi, à l'horizon : ils auront pris tous le même ton neutre. Ainsi donc, la hauteur du ton est d'autant plus grande que l'objet est rapproché.

Reste la nuance. On appelle couleur locale la couleur moyenne que nous attribuons généralement à un objet. Ainsi on dit que le coquelicot est rouge et le souci jaune. Mais, à vrai dire, la couleur change constamment suivant l'éclairage et les reflets. Tout d'abord, la lumière a sa couleur propre. Point n'est

besoin d'être peintre pour sentir que celle du matin est plus froide, plus bleue que celle du soir, laquelle devient chaude et orangée. Cette lumière, qui est la même pour tous les objets d'un tableau, leur confère une inévitable unité. Ce n'est pas tout. En dehors de la source principale de lumière, d'autres sources secondaires sont fournies par les objets eux-mêmes. Si je peins dans une chambre tapissée de bleu, ce bleu va se refléter dans tous les objets, et d'une façon d'autant plus visible que l'objet sera d'une matière plus polie. Alors qu'une laine sera peu sensible à cette cause, un métal empruntera les couleurs des divers objets qui l'entourent. Par là encore, l'unité du tableau sera confirmée.

Si abstraites que paraissent ces considérations, elles ne peuvent néanmoins être éludées; elles sont indispensables à la compréhension de l'art de peindre. On s'entendra assez facilement sur la justesse des valeurs. C'est un souci qui préoccupe trop les peintres pour qu'une commune mesure ne s'établisse pas. Aussi bien, cette mesure est-elle facilitée par l'emploi de plus en plus fréquent de la photographie qui traduit les tableaux en blanc et noir. Et cependant, avoir des valeurs justes n'est déjà pas chose si facile, l'œil étant aisément trompé par les contrastes et l'éclairage. Mais il est plus difficile encore de s'entendre sur la hauteur des tons. La nécessité d'harmoniser le tableau amène aisément le peintre à se servir de tons assez bas, assez neutralisés par l'intervention d'un



AMAN JEAN.

Miss Ella C. 1906.
(Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris).

PL. I

Photo Crevaux.

gris arbitraire. Conserver tout à la fois l'harmonie et, dans la vérité, l'éclat le plus riche des tons, n'est chose donnée qu'aux grands coloristes : qu'à un Véronèse ou à un Vermeer.

Les interprétations seront encore bien plus différentes quand il s'agira de la nuance. Peu de peintres verront nettement la transformation du ton local sous l'influence d'une lumière particulière. D'autres, au contraire, donneront à la couleur de la lumière l'importance première. Ils iront jusqu'à négliger le ton local, et c'est ce que fait entre autres Claude Monet. Sa découverte achève le cycle commencé par les giorgionesques. Jusqu'aux Vénitiens de la fin du xve siècle, peindre n'était que colorier un dessin. Aussi bien procédait-on en établissant d'abord une grisaille entièrement modelée qu'on rehaussait ensuite de couleurs à l'aide de glacis. La découverte vénitienne a été d'apercevoir que le ton local ne variait pas dans l'ombre et la lumière simplement en blanc et noir, mais que sa nuance même se modifiait selon l'éclairage. Il a fallu des siècles pour que l'œil humain, par une éducation prolongée, arrive à discerner nettement quelle était la couleur même de la lumière. Cela, c'est l'apport propre de Claude Monet. Il nous montre la ronde des heures sur les vieilles pierres de Rouen. Il y réussit d'autant mieux que le ton local est ici de peu de hauteur et que la pierre est grise. Cette vérité prend dès lors l'aspect le plus féerique. Ce que nos yeux prosaïques ne voyaient que terne

va se parer de toutes les nuances de l'arc-en-ciel.

Mais pour peindre comme Monet, il faudrait arriver à voir comme lui. Il pouvait donc difficilement, au moins immédiatement, faire école. Un jour peut-être, un autre artiste reprendra sa découverte au point où il l'a laissée et, à son tour, surprendra ses contemporains par la vérité de son apparente invention. De notre temps, seuls, Sisley et Camille Pissarro se sont vraiment approchés de Monet. Renoir, figuriste, en est déjà plus loin, car ici le ton local devient plus impérieux. La liberté est plus grande dans le paysage, et c'est assurément à cela que nous devons d'avoir vu Monet abandonner le portrait pour le plein air. Dans l'orchestration nouvelle, Sisley léger, aérien ne joue qu'un air de flûte charmant. Camille Pissarro est plus râblé, plus plébéien, plus rustique. Ses découvertes se font plus lentement, son évolution est très méthodiquement graduée. Elle ne lui fait perdre aucune des qualités du début; il conserve toujours son dessin ferme, son modelé un peu lourd, mais puissant.

Renoir va, sur les visages mêmes, verser des flots de lumière diaprée; tentative difficile et pourtant réussie dont *la Loge*, *la Danseuse*, *le Moulin de la Galette* sont de parfaits exemples. Quand s'ouvre le xxe siècle, Renoir est déjà vieilli et fatigué; il ne fera plus de trouvailles lumineuses. Ayant perdu la finesse de l'œil et l'adresse de la main, il continuera cependant à brosser des toiles représentant des baigneuses

dans un ton cuivré presque monochrome : le modelé à la fois délicat et puissant l'emporte alors sur la recherche du coloris.

Mais qu'un artiste, combinant l'effet juste de la lumière avec la plus grande hauteur des tons vienne; qu'il réunisse à la vérité du coloris la richesse; qu'il fasse, dans une orchestration superbe, éclater les contrastes et réalise en même temps l'harmonie la plus savoureuse, et ce sera Cézanne. Nul plus que lui n'a patiemment étudié la modulation du ton. Peindre une simple pomme est devenu l'exercice le plus raffiné. Monet détruit le ton local. Cézanne l'exalte, en même temps qu'il exalte la couleur de la lumière et de l'ombre. Il est là, particulièrement prestigieux et, dans ses réussites, il fait songer aux meilleurs coloristes : à Chardin peut-être, souvent à Vermeer. Chez lui, l'ombre ne tue jamais le ton; la lumière vive non plus; son modelé prend ainsi un relief saisissant. Il néglige parfois la vérité du contour et peut-être même exceptionnellement la justesse des valeurs, mais il possède les dons du vrai coloriste. Comme l'a dit Renoir, il ne peut pas mettre deux touches de couleur sur une toile sans que ce soit très bien. Ne voyons chez lui que les réussites; oublions les essais infructueux. Cézanne avait pour son métier l'amour le plus passionné; la noblesse de son esprit était à la fois touchée par le beau style classique des paysages de Provence, par le réalisme vigoureux des paysans, par la simplicité

des objets familiers. « Peindre, disait-il à Emile Bernard, c'est enregistrer ses sensations colorées... Il n'y a pas de ligne, il n'y a pas de modelé, il n'y a que des contrastes. Quand la couleur a sa richesse, la forme a sa plénitude. » Retenez bien cette dernière phrase. Pour la plupart des peintres, depuis vingt ans, pour la plupart de ceux qui comptent du moins, elle a été un véritable axiome.

Cézanne, a écrit Maurice Denis, « est un Chardin de décadence et parfois il dépasse Chardin. Il y a du Greco en lui et surtout il a la santé de Véronèse. » Le nom du peintre d'Aix-en-Provence reviendra nécessairement si souvent dans cet essai qu'il n'est pas inutile de citer au moins un des meilleurs jugements portés sur l'œuvre par Maurice Denis encore. « C'est parce que des critiques enthousiastes ont préféré Cézanne à Chardin et à Véronèse, qu'il convient de reconnaître en lui des lacunes et d'avouer avec simplicité qu'il a subi le contre-coup du désordre de notre temps. Telle est d'ailleurs la puissance de son invention, la sincérité de son geste, que ses maladresses gênent peu et qu'elles disparaissent le plus souvent dans l'harmonie générale. Avec des qualités aussi belles, Chardin et Véronèse ont eu la vertu et la science d'aller plus avant dans l'exécution de l'œuvre d'art. Ils se sont joués des difficultés pour nous insurmontables : leur souple fantaisie s'est accommodée des lois de perspective et d'anatomie que nous rejetons comme les pires entraves. Ils

savaient tracer une ligne droite ou une courbe régulière au bout du pinceau. » Hélas ! certes, tracer un trait, déterminer une forme d'un coup de pinceau, voilà ce que nous ne savons plus. L'originalité de beaucoup de nos contemporains est faite de leur imperfection. Etre un artiste incomplet est devenu chose vantée. Dans une question aussi complexe que la peinture, beaucoup n'aperçoivent plus qu'un côté. N'importe, les qualités picturales, les qualités essentielles l'emportent chez Cézanne et c'est à cela qu'il doit d'avoir eu sur ses successeurs la plus décisive influence.

Edgar Degas n'appartient guère à l'impressionnisme que par réaction contre l'académisme. Il est à ses débuts le très fidèle continuateur d'Ingres. Il cherche ses maîtres chez les Florentins car, au contraire de Monet, de Renoir ou de Cézanne, il est surtout préoccupé de la ligne. Il est le camarade de Bonnat dont il fait le charmant portrait en haut de forme du musée de Bayonne. Son réalisme est longtemps minutieux et, pourquoi ne pas le dire, assez près de celui de Jean Béraud. Mais la recherche du caractère l'emporte peu à peu et se fait chaque jour plus décisive. Passionné de dessin, il voudra rendre le mouvement et choisira tour à tour comme modèles des jockeys, des danseuses, des repasseuses à leur tâche. Avec l'emploi du pastel, il atteindra à des harmonies plus éclatantes. Dans la peinture à l'huile, son métier se fait de plus en plus libre, et dans

quelques portraits, il arrive tout à la fois à une souplesse d'exécution et à une qualité de ton merveilleuses. Je ne parle pas, bien entendu, des portraits encore un peu secs du début, mais de ceux de la période de plein épanouissement de l'artiste.

Degas, qui possède les qualités manquant à ses compagnons, paraît donc compléter l'apport de l'impressionnisme. Et cependant, il a été peu suivi. Cela tient, sans doute, autant à des raisons de tempérament qu'à des raisons générales. Si les premiers portraits comme *La femme aux mains jointes*, de la collection Gardner, sont de tradition toute française, l'artiste va bientôt introduire dans son œuvre des éléments inattendus. D'abord en ce qui concerne la mise en page. Il profite tout à la fois des méthodes japonaises et des hasards de l'épreuve photographique. Couper un personnage par le cadre, mettre en évidence un objet vulgaire comme un arrosoir, placer au premier plan une potiche et renvoyer au second la figure humaine, sont des procédés très employés par Degas, qui ont pu étonner à leur heure, mais dont la répétition eût été vraiment trop facile. D'autre part, introduire le mouvement dans une œuvre d'art nécessairement immobile comme le tableau, fixer pour toujours ce qui n'est que l'aspect d'un instant, est aussi une entreprise d'exception. Degas ne s'arrête pas là. Alors que tout l'art français est un art de pleine lumière, que de Corneille de Lyon à Manet, nous aimons présenter nos figures

dans le plein jour, Degas recherche les effets de contre-jour. Il y a, de plus, des raisons particulières à son manque de séduction. Degas, misanthrope, est une sorte d'Alceste de la peinture. Quand il regarde une danseuse, il en voit d'abord les déformations professionnelles. Du visage féminin, il ne veut retenir que les tares et le mufle bestial. Il semble que tout ce qui pourrait charmer, l'irrite. Il est bien du temps d'Henri Becque, satiriste et sans indulgence. Il tient à montrer le mépris qu'il a du bourgeois contemporain et de son incompréhension artistique. Par tous les moyens, il veut le dérouter et, comme l'acteur Antoine, il tourne le dos au spectateur.

Mais Degas apporte dans l'emploi du trait des forces nouvelles. On a souvent erré au sujet de ce moyen. Des artistes fort honorables ont même cru pouvoir le bannir sous prétexte que le trait n'existait pas dans la nature. Incroyable inconséquence ! C'est précisément parce que le trait n'existe pas dans la nature qu'il est le moyen le plus véritablement humain qui nous soit donné pour traduire les formes. C'est notre langage propre, et celui que comprennent d'instinct tous les hommes. C'est par le trait que nos ancêtres ont commencé à dessiner. C'est par lui qu'un enfant s'exprime d'abord. Où il devient inutile, c'est lorsque le modelé arrive à sa perfection par les seules différences de valeurs. On sent bien que le trait n'est plus très nécessaire au Vinci, qu'il l'est moins encore à Vélasquez. Aussi, faut-il se garder de tout modelé

que les procédés ont souvent une importance prépondérante dans l'œuvre d'art.

Tandis que Degas et Toulouse-Lautrec par le dessin, Monet et Renoir par la couleur, recherchent l'expressif, Odilon Redon recherchait surtout, à l'aide de ces deux moyens, le parti décoratif. Qu'il ait abouti dans le coloris, aux plus riches et plus rares accords, cela frappe tous les yeux. Certes, il n'oubliait pas la nature, et il étudiait avec passion fleurs et papillons. Mais le modèle pour lui est souvent chose secondaire. Il n'emploie pas la couleur, comme Cézanne, à la traduction du volume. Bien souvent pour un pétale, il se contentera d'un ton presque plat. Ainsi reste-t-il préoccupé surtout de l'agrément décoratif. Ce qu'on a peut-être moins remarqué chez lui, c'est le souci du dessin. Ses tons, il les appuie sur des traits fermement écrits. Pour indiquer une fleur, il ne se contente pas d'une tache vague, il veut un contour très significatif. Bien plus à son frottis de pastel, il mêle souvent un trait décisif qui établit la forme. Jeu charmant, où l'imprécis au précis se joint et dont aucun autre artiste ne nous a donné de si marquants exemples. Des frottis de pastel mystérieusement dégradés au milieu desquels la ligne a d'autant plus de fermeté, clair obscur et rythme, voilà la base de l'art d'Odilon Redon. Léonard a donné les plus subtils exemples du premier de ces moyens, Durer du second. Tous deux ont un pouvoir de suggestion incomparable et c'est pour cela que, représentant un

simple bouquet, l'artiste moderne nous trouble aussi profondément qu'avec la plus délicieuse des musiques.

Marquons bien ceci. Déjà Odilon Redon est loin de l'impressionnisme, de l'observation directe de la nature. C'est par la couleur seule que Claude Monet transpose, par elle uniquement qu'il s'élève au féerique en restant vrai. Odilon Redon introduit dans l'art cet élément impérieux qui va s'imposer de plus en plus à ses successeurs et qui transformera l'art moderne : l'arabesque. Mais ceux qui viendront après lui perdront immédiatement de vue l'importance du clair obscur ; ils ne sauront pas concilier le trait ferme avec le flou des frottis, et le magnifique équilibre des natures mortes de Redon ne sera que l'équilibre d'un moment.

« Tout mon art, a écrit Odilon Redon, est limité aux seules ressources du clair obscur, et il doit aussi beaucoup aux effets de la ligne abstraite, cet agent de source profonde agissant directement sur l'esprit. L'art suggestif ne peut rien fournir sans recourir uniquement aux jeux mystérieux des ombres et du rythme des lignes mentalement conçues. Ah! eurent-ils jamais plus haut résultat que dans l'œuvre du Vinci ! Il leur doit son mystère et la fertilité des fascinations qu'il exerce sur notre esprit. Ils sont les racines des mots de sa langue. Et c'est aussi par la perfection, l'excellence, la raison, la soumission docile aux lois du naturel que cet admirable et sou-

verain génie domine tout l'art des formes... Je n'ai rien dit non plus, qui ne fut grandement pressenti par Albert Dürer dans son estampe : *La Mélancolie*. On la croirait incohérente. Non, elle est écrite, elle est écrite selon la ligne seule et ses profonds pouvoirs. Grave et profond esprit qui nous berce, là, comme aux accents pressés et touffus d'une fugue sévère. Nous ne chantons après lui que des motifs écourtés, de quelques mesures. »

Cette préoccupation de la ligne, de l'arabesque, du style, était déjà en contradiction avec l'impressionnisme. Odilon Redon n'en conservait que le goût de la belle couleur. Nul mieux que lui n'a compris la délectation que peut procurer une belle floraison de tons. Malheureusement ses dons s'arrêtaient là. Il était réfractaire à l'objectivité. Bien qu'il ait volontairement fait de consciencieuses et appliquées études d'après l'objet, il y montre peu de force. Si cet étonnant rêveur avait eu des dons plus assurés de réaliste, il eût été un maitre à coup sûr incomparable : il n'a été qu'un maitre d'exception.

Mais il a fort bien vu et fort bien dit ce qui manquait à ses contemporains : « Les artistes de ma génération, pour la plupart, ont assurément regardé le tuyau de cheminée. Et ils n'ont vu que lui. Tout ce qui peut s'ajouter au pan de mur par le mirage de notre propre essence, ils ne l'ont pas donné. Tout ce qui dépasse, illumine ou amplifie l'objet et surélève l'esprit dans la région du mystère, dans le trouble de l'irrésolu et de

sa délicieuse inquiétude leur a été totalement fermé. Tout ce qui prête au symbole, tout ce que comporte notre art d'inattendu, d'imprécis, d'indéfinissable et lui donne un aspect qui confine à l'énigme, ils s'en sont garés, ils ont eu peur. Vrais parasites de l'objet, ils ont cultivé l'art sur le champ uniquement visuel, et l'ont fermé en quelque sorte à ce qui dépasse et qui serait capable de mettre en les plus humbles essais, même dans des noirs, la lumière de la spiritualité. J'entends une irradiation qui s'empare de notre esprit et qui échappe à toute analyse.

» A l'évidence de ces lacunes, qu'on ne peut dénier, on se laisserait aller à du regret, si le souvenir s'effaçait de ce qui s'épanouissait partout dans ma jeunesse. Ceux qui, ainsi que moi, ont vu le cours des productions de cette époque là, comprendront à quel point les artistes d'esprit clôturé dont je parle ont eu leur raison d'être, hélas, et combien ils obéissaient, consciemment ou non, à une loi de rajeunissement nécessaire. Tout le déroulement de l'influence de David, par ses élèves et petits élèves, battait officiellement son plein : production captive, sèche, dénuée d'abandon, issue de formules abstraites, quand il eût suffi d'ouvrir naïvement les yeux sur les magnificences de la nature pour libérer cette production et la revivifier. Tout bien considéré, il nous faut donc savoir gré quand même à ceux de mes contemporains qui ont pris le bon chemin, celui du vrai, dans la futaie. Si les arbres n'y sont pas de

haute cime, si le ciel y est un peu bas, et les nuages lourds pour y laisser nos rêves, certains artistes ont toutefois marché dans leur chemin résolument, virilement, avec la crânerie des réfractaires convaincus qui tiennent pour un instant une part de vérité dans la vérité. Si l'édifice qu'ils ont bâti n'a pas de voûtes profondes, l'air du moins y est pur, et l'on y respire. »

Le double courant expressif et décoratif va, aussitôt après Odilon Redon, avoir deux représentants nouveaux qu'on rattache souvent à l'impressionnisme et qui s'en écartent pourtant : Vincent Van Gogh et Paul Gauguin. Vincent Van Gogh est purement hollandais; il reste amoureux du bel éclat des tulipes. Paul Gauguin par sa mère est péruvien. Il y a du primitif en lui. Et naturellement il aimera l'éclat et l'exotisme. Les Cambodgiens, les Persans, les Egyptiens seront parmi ses maîtres d'élection. Encore qu'ils aient été camarades, Van Gogh et Gauguin s'opposent. Celui-ci le marque nettement dans une lettre à Emile Bernard : « Vincent et moi, nous sommes bien peu d'accord en général, surtout en peinture. Il admire Daudet (*sic*), Daubigny, Ziem et le grand Rousseau, tous gens que je ne peux pas sentir. Et par contre il déteste Ingres, Raphaël, Degas, tous gens que j'admire; moi je réponds : « Brigadier, vous avez raison » pour avoir la tranquillité. Il aime beaucoup mes tableaux, mais quand je les fais, il trouve toujours que j'ai tort de ceci, de

cela. Il est romantique et moi je suis plutôt porté à un état primitif. Au point de vue de la couleur il voit les hasards de la pâte comme chez Monticelli, et moi je déteste le tripotage de la facture. » C'est la vieille querelle. Elle tient à l'impuissance de la plupart des artistes à résoudre l'antinomie entre le précis et l'imprécis, entre le trait et le frottis, entre la ligne et l'ombre.

Mais Van Gogh et Gauguin sont deux coloristes. A l'exemple de Cézanne ils exaltent le ton, et Gauguin même croit à la vertu de la couleur pure. Van Gogh est plus complexe et plus sensible. Il adopte d'abord la palette impressionniste, mais il se garde bien de s'enfermer dans une manière étroite. Il ne croit pas à l'importance des écoles. Nul n'est moins sectaire que cet enthousiaste. Il reste l'admirateur de Rembrandt et de Vermeer. Et parmi ses contemporains il ne méprise ni Fantin, ni Quost. Il aime la peinture avec une ferveur rare, et partout où il trouve une qualité il est prêt à admirer. Quand il peint éclatant, il ne force pas son tempérament. Il est ainsi. Il descend bien des vieux maîtres de Hollande. Sa lumière est jaune comme celle de Pieter de Hooch. Il n'a plus rien de la pâleur d'un Sisley.

Vincent n'a pas fait que cela. Il a été dessinateur passionné. Là peut-être on saisira mieux encore la qualité de son apport. Le rythme des traits, si négligé par la plupart des impressionnistes, est pour lui chose infiniment importante. Ses touches ne sont pas posées

au hasard. Elles ont un sens voulu. La lecture en est aisée dans les peintures ; elle est plus facile encore dans ces beaux dessins au roseau dont Vincent a été si prodigue. Ses bâtons, points ou zébrures obéissent toujours à un rythme bien déterminé. L'arabesque, avec Vincent, retrouve son emploi. Et la vibration de même. Elle est immédiate et naturelle dans le dessin, où la valeur est obtenue par un dosage de traits ou de points noirs sur le papier ; elle est plus compliquée, mais toujours préméditée quand Vincent fait alterner dans ses toiles les barres colorées. Ce souci du rythme, l'artiste le devait en partie aux exemples japonais. Il voulait, ainsi que les Orientaux, dessiner comme on écrit ; pour lui le dessin devait être une écriture, un style. Principe admirable, qu'ont assez peu compris les successeurs de Van Gogh. Dans les dernières années enfin, il avait simplifié sa technique picturale ; mais il avait conservé la méthode de l'arabesque et de la vibration et s'était toujours gardé de la pauvreté du ton plat.

Tel ne fut pas toujours le cas des peintres de l'école de Pont-Aven, Emile Bernard ou Paul Sérusier. Le point de départ de cette école, dont Emile Bernard a été le théoricien, fut sans doute l'art japonais. Van Gogh dans ses lettres revient souvent là-dessus. Et Bernard lui-même déclare : « Nous étions, il faut l'avouer, des fervents des images japonaises. Van Gogh en avait acheté un ballot en souffrance chez un rustre et m'en avait donné en échange de quelques

études. Nous persistions à en nourrir nos esprits et nos yeux. Cette influence du Japon sur les artistes modernes ne doit pas être oubliée : elle fut utile, revivifiante, elle fit reprendre contact avec l'interprétation et le sens décoratif, elle sortit ses admirateurs du banal journalier et de la copie sans style de l'ambiance. Malgré le danger qu'il y avait à vouloir nous infuser une forme hors de toute tradition européenne, nous fûmes là à bonne école, car la simplicité même de ces images n'est faite que d'art pur, de culture élevée. Le style en est très marquant, la couleur y constitue une harmonie et la distinction en est le signe. » Certes. Mais le danger était moins dans l'imitation de l'esprit que dans l'imitation du procédé. Si l'artiste oriental procède par à plats, c'est que l'emploi du bois gravé commande cette synthèse. Transporter les moyens particuliers d'une technique dans une autre technique où rien ne les justifie plus, là était l'erreur. C'est à quoi Van Gogh, si épris des maîtres anciens, devait naturellement échapper : « Fourre-toi dans la tête, écrit-il à Emile Bernard, ce maître, Franz Hals, peintre de portraits divers, de toute une république crâne et vivante et immortelle. Fourre-toi dans la tête le non moins grand et universel maître peintre de portraits de la république hollandaise : Rembrandt Van Ryn, homme large et naturaliste, et large autant que Hals lui-même... Dans l'atelier de Rembrandt, l'incomparable sphinx, Van der Meer de Delft a trouvé cette technique excessive-



RENÉ MÉNARD.

PL. III.

Paysage. 1919.

Photo. Crevaux

ment solide qui n'a pas été surpassée, qu'actuellement... on brûle... de trouver... La palette de cet étrange peintre est : jaune citron, gris-perle, noir, blanc. Certes, il y a dans ses rares tableaux, à la rigueur, toutes les richesses d'une palette complète ; mais l'arrangement jaune citron, bleu pâle, gris perle, lui est aussi caractéristique que le noir, blanc, gris, rose, l'est à Vélasquez. »

Ainsi l'art de Van Gogh est un aboutissement ; celui de Paul Gauguin, au contraire, est un recommencement. Il est difficile d'aller plus loin que Van Gogh, comme il est difficile d'aller plus loin que son grand prédécesseur Vermeer. Ils ont essayé de donner au langage pictural toute sa puissance expressive. Après eux, il semble, immédiatement du moins, qu'il n'y ait plus grand'chose à dire. Au contraire, Gauguin revenant aux règles primitives laisse place à tous les développements. Il se contente d'emplir d'une couleur haute un contour à la fois expressif et décoratif. Et certes, un sens pictural profond le garde de la misère de la teinte plate. Tout de suite, il est, par le modelé, près des vieux fresquistes italiens. Mais par ses origines il s'écarte de notre tradition. L'éclat presque barbare des tons le séduit. C'est un fort, presque un brutal. Il rejette la peinture dans la voie décorative ; il la ramène à sa fin première, qui est d'offrir à l'œil des lignes et des couleurs harmonieuses, en même temps qu'expressives. Avec lui, l'arabesque, négligée

par les impressionnistes, reprend tous ses droits.

Cependant, tandis qu'une évolution nouvelle se préparait ainsi, dont les effets ne seront sensibles qu'assez longtemps après, d'autres artistes se rattachaient plus directement à l'impressionnisme, tels Raffaëlli et Guillaumin. Chez le premier, l'emporte le dessinateur adroit et incisif de paysages maigres et pelés ; la couleur n'est guère là qu'un rehaut. Guillaumin, au contraire, essaye, dans ses paysages de Creuse, d'accorder les roses et les verts. Aussi bien ne puis-je donner ici de l'impressionnisme qu'un aperçu rapide, qu'un raccourci. Je passe donc sur maints détails et je néglige même une artiste délicieuse telle que Berthe Morisot, pour ne retenir que l'apport important de Monet, Cézanne, Renoir, Degas et Redon. Définition plus sûre de la couleur du moment chez Monet, caractère plus expressif du dessin chez Degas, caractère plus décoratif de la courbe et du ton chez Redon, tels sont les exemples que les peintres français trouvent au début du xxe siècle. Cézanne, on l'a vu, a pour son compte recherché les modulations du ton dans la lumière et l'ombre, et modelé par la couleur. Il a été moins sensible que Monet aux variations extérieures apportées par les heures du jour. Pourra-t-on, dans l'avenir, combiner ces deux découvertes ? Y aura-t-il plus tard, un artiste à l'œil assez sensible pour faire varier le ton, non seulement d'après un éclairage moyen comme celui de l'atelier, mais d'après un éclairage d'une nuance

déterminée ? Peut-être. Mais ce sera l'œuvre de demain. Il faut d'abord que les yeux s'accoutument aux trouvailles récentes. Comment elles ont été employées, quelles actions et réactions elles ont provoquées, voilà précisément l'objet de cette étude.

L'académisme, au contraire, ne pouvait, par définition même, rien apporter de nouveau. Qui se réfère uniquement aux exemples d'hier, sans retourner à l'observation personnelle, ne peut aboutir qu'à la copie, puis à la copie d'une copie. C'était déjà le cas pour Cabanel ou Winterhalter ; plus on avancera, pis ce sera. William Bouguereau ne cherche plus la force expressive d'un trait mais seulement l'exactitude photographique d'un contour ou d'un modelé. La couleur, il ne la voit qu'à travers des tableaux déjà peints par d'autres. Le pastiche est élevé à la hauteur d'un dogme par Joseph Bail, imitateur des Hollandais, ou par Zakharian, copiste, d'ailleurs adroit, de Chardin. Quand le XX[e] siècle s'ouvre, il y a longtemps que Bonnat a tourné le dos à Degas. Son modelé puissant est devenu purement photographique; la craie a envahi ses lumières, la laque ses fonds.

Je ne sais si je me fais bien entendre. Quand il s'agit d'expliquer par des mots des choses qui sont du domaine d'un art aussi différent que la peinture, il est toujours nécessaire d'en revenir à des commentaires précis. Le dessin, à l'aide duquel nous représentons des formes sur une surface plane, est essentiellement un moyen d'expression, un langage

humain. De ses deux éléments, trait et modelé, le premier nous appartient en propre; c'est par essence un signe qui ne peut être compris que de nous. Si donc, je dis qu'un trait est photographique, cela signifie seulement qu'il suit très exactement le contour que donnerait une photographie de l'objet représenté. On aperçoit aisément combien les maîtres du dessin s'écartent de cela. Il ne s'agit pas pour eux d'imiter, mais d'exprimer. Ils s'efforcent de dégager du réel un caractère marqué et de nous le rendre sensible par un trait fortement rythmé. Tout artiste personnel cherchera à dégager du modèle le caractère qui lui est particulier. L'académique, ou n'en dégagera pas du tout et alors il sera photographique, ou essaiera de donner l'illusion de l'art, en empruntant à ses prédécesseurs un rythme, un code de beauté préconçu qui n'ont plus rien à faire avec ce que le modèle pourrait procurer de particulier. Ainsi font, par exemple, les raphaëlesques. Leur courbe est prévue d'avance; elle est celle donnée par le maître; ils ne font rien pour en dégager une nouvelle en regardant le modèle, et celui-ci ne leur sert guère que d'appui mécanique.

Si l'on a bien compris ce que je veux dire lorsque j'applique au trait le qualificatif photographique, on pourra plus aisément me suivre lorsqu'il s'agit du modelé. Il y a là un moyen d'expression qui n'est pas, comme le trait, purement humain; la distinction devient nécessairement plus subtile. Mais qu'on se

réfère une fois encore au trait. J'ai montré en quoi le trait expressif des grands dessinateurs différait du trait académique. Ce qui se produit dans le contour, se produit pour le modelé. Si je pouvais faire tourner sur elle-même une tête peinte par Bonnat et en changer légèrement l'axe, la partie qui deviendrait alors le nouveau contour montrerait que le modelé est surtout photographique. Une expérience analogue, faite pour Ingres, par exemple, aboutirait à un résultat tout différent. C'est que, d'une façon générale, un peintre a le modelé de son dessin. S'il ne peut rythmer fortement les traits, il ne rythmera pas davantage le modelé.

Encore un exemple, si on le veut bien. Tout le monde connaît les dessins de Rubens. Qu'on regarde une reproduction de ses portraits de l'Albertine, celui de *George Villiers, duc de Buckingham* ou celui de son fils *Nicolas*, ou bien encore celui d'*Elisabeth Brandt*, du British Muséum; qu'on les compare aux portraits dessinés par les Vaillant, par Vallerand-Vaillant surtout, également à l'Albertine, également reproduits dans la petite collection Gowans. Avant même l'invention de la photographie, Vallerand-Vaillant est photographique. Rubens, avec des moyens beaucoup plus simples, sans charger son papier, exprime bien plus. C'est que là, je le répète, il s'agit d'exprimer, non d'imiter. Et exprimer, cela doit se faire à l'aide du moins grand nombre possible de signes; il faut, mais il suffit qu'on dise tout ce

qu'on a à dire. Un modelé délicat permet aux meilleurs maîtres français, à Corneille de Lyon comme à Ingres, comme à Manet, de traduire entièrement et de la façon la plus lisible la forme d'un visage. Dagnan-Bouveret a besoin de signes plus appuyés, et je le dis sans essayer de méconnaitre son effort méritoire.

Même sur Degas d'ailleurs, la photographie a eu son influence. C'est elle surtout qui montre les personnages coupés par le bord de la plaque. Et son réalisme immédiat n'est pas très loin de celui auquel Degas s'efforce d'atteindre quand il peint l'*Intérieur d'un comptoir de coton* du Musée de Pau. Ce n'est que plus tard que l'artiste sentira plus vivement la nécessité de substituer la vérité du caractère à la vérité immédiate. C'est à celle-ci au contraire qu'en restera Béraud. Mais il faut bien reconnaitre que ce dernier est un exécutant habile et qu'il y a de vraies qualités de peintre dans son *Intérieur à la commode de laque* du Musée du Luxembourg. Cette adresse d'exécution, un peu superficielle, est ce qui restera de plus précieux aux peintres de l'école. Elle est réelle chez un Bergeret, chez un Karbowski, aussi bien que chez un Zakharian ou un Joseph Bail. Et elle avait fait d'Antoine Vollon un admirable petit maitre : c'est que là encore, la main était au service d'un œil sensible de véritable peintre. Mais quand cette prestesse du pinceau n'est plus employée que pour elle-même, elle dégénère vite en inutile virtuosité : ç'a

été le cas pour Carolus Duran et pour Roybet. Leurs premières peintures empruntaient à celles des maîtres une certaine fermeté; mais à mesure qu'ils étaient livrés à eux-mêmes, que leur adresse était plus grande, toute illusion de talent réel disparaissait.

Est-il utile de parler des imitateurs de ces imitateurs? Je ne le pense point. Mais on ne saurait négliger quelques artistes qui, sans être prisonniers de l'académisme ni de l'impressionnisme, cherchaient simplement à exprimer ce qu'ils sentaient personnellement : il s'agit de Fantin, de Ribot et de Carrière, de Cazin et de Pointelin, de Puvis de Chavannes et de Gustave Moreau. Puvis, au moment où les impressionnistes se contentaient de découper par le cadre un coin de paysage, où les académiques reprenaient des formules usées, essaye de renouveler la composition décorative. Il recherche à la fois la simplicité et le pouvoir expressif des lignes. Mais au lieu de donner à la couleur toute sa richesse, il l'emploie uniquement en mineur et se contente d'une sorte de grisaille légèrement rehaussée. On peut préférer à juste titre les riches harmonies d'un Véronèse; mais le parti contraire a ses défenseurs. Il permet en tout cas de laisser très facilement au mur son aspect premier; en ce sens Puvis de Chavannes est plus près des fresquistes florentins. Mais il venait à une heure où les préoccupations étaient tout autres et il est mort isolé.

Ribot, lui, suivait le grand courant naturaliste

créé par le Caravage, continué par Courbet. Ombres noires et lumières assez crayeuses, telle est la formule. Avec ce procédé restreint, il a créé des œuvres d'une force incomparable. L'accent de son dessin, la vigueur de son modelé, confèrent à ses figures une vie singulière. Fantin-Latour n'aura pas été aussi décisif. Il est le camarade de Manet; il n'ignore pas les efforts des impressionnistes. Dans une certaine mesure, il profite de leurs procédés, sinon dans la couleur, du moins dans la facture. C'est un portraitiste sincère et délicat; il ne va pas très haut, et même, dans ses fleurs il est parfois dur et métallique. C'est surtout dans ses variations sur des motifs légendaires, qu'il arrive à d'agréables effets d'enveloppe.

Cazin, Pointelin, Carrière, sont encore de ceux qui ne se laissent pas séduire par la féerie de la couleur. Mais Cazin, grâce à sa touche moelleuse, à son choix délicat des nuances, à la justesse de ses valeurs, arrive aux plus poétiques effets dans le paysage. Cette formule est poussée à l'extrême par Auguste Pointelin. Une bande brune de terrain, un ciel gris seront les motifs ordinaires de son inspiration. Eugène Carrière, peintre de figures, est plus particulier. Nous verrons dans son œuvre disparaître à la fois trait et couleur. Il commet cette erreur de croire que le peintre doit arriver à la parfaite ronde-bosse, comme s'il n'avait pas seulement à suggérer l'importance des volumes. Ainsi donc, il se rapproche, sans s'en douter, du modelé photogra-



LUCIEN SIMON. Bretonnes aux courses.

Pl. IV Photo Bernheim Jeune.

phique. Pour éviter cela, il est amené à rythmer fortement les traînées de lumière et d'ombre. Dans ses peintures, toutes les formes se relient. Absorbé par ce but dominant, Carrière néglige tout le reste. Ses premières œuvres sont encore rehaussées de quelques roses fanés : c'est du Vélasquez vu à travers une vitre légèrement opaque ; mais c'est encore fort séduisant. Au fur et à mesure qu'il s'enfonce dans son idée première, il devient plus âpre et rébarbatif. Uniquement préoccupé de modeler, il perd de vue la nécessité de mesurer exactement la hauteur des tons. Ceux-ci sont souvent creux. Ses formes sont des boules, et des boules vides, gélatineuses, où la plupart du temps l'os manque. Artiste d'exception, il ne pouvait avoir de continuateurs. Il n'a eu que des imitateurs directs. Tout au plus, peut-on rapprocher de lui, moins à cause du dessin, qu'à cause de la sobriété du coloris, un Armand Berton.

Gustave Moreau n'a guère eu non plus de continuateurs. Il s'est enfermé dans ses rêves. Il a pris des exemples chez les maîtres italiens du quattrocento, et plus souvent, il a appliqué un métier savant, minutieux jusqu'au mystère, à la traduction des fantaisies qu'inspirait à son esprit la légende d'Hérodiade. Pourtant, il a formé de très nombreux élèves. Un grand nombre de peintres qui comptent aujourd'hui ont passé par l'atelier Gustave Moreau. Qu'ont-ils retenu de lui? Peu de chose en apparence; quelques recettes de métier chez les plus habiles,

tels que Rouault et Desvallières, pas même cela chez la plupart des autres. Mais quelque chose d'infiniment précieux : l'amour passionné de leur art. Ainsi les élèves de l'atelier Moreau ont pu prendre des directions diverses et conserver tous leur personnalité propre. Les uns, Sabatté, Eugène Martel, Charles Milcendeau, sont restés des caractéristes très directs ; un Simon Bussy a fait pénétrer dans la peinture le parti décoratif; et c'est vers Cézanne que se sont tournés successivement Charles Guérin, Henri Matisse, Albert Braut, avec la plupart des peintres contemporains. Cézanne en effet reste le maître principal de l'école française actuelle. Si tant d'artistes ont trouvé chez Gustave Moreau des directions morales, c'est à Cézanne que la plupart ont demandé des directions picturales : c'est lui surtout qui a cherché, au milieu de longs tâtonnements, à retrouver cette belle technique dont parle Van Gogh, et qui fut celle de Vermeer avant d'être celle de Chardin.

II

L'ECLECTISME ET LA TRADITION

On nous fusille, mais on vide nos poches », disait Degas. Et, en effet, les académiques eux-mêmes ont souvent emprunté à l'impressionnisme sinon son principe, du moins ses effets. Le goût des nuances claires s'est peu à peu répandu dans les ateliers. Pour quelques peintres, des lumières jaunes et des ombres bleues constituaient l'apport impressionniste. Il était donc facile, à leur sens, de se mettre à la nouvelle mode. Ainsi fait Gagliardini. Mais ses jaunes et ses bleus sont toujours les mêmes. Il semble qu'il applique seulement une recette, au lieu de voir les nuances variées de la nature; malgré tout il reste académique. C'est aux impressionnistes aussi qu'Henri Martin emprunte le procédé divisionniste. Il l'emploie pour de grandes surfaces, et il s'efforce de combiner cette couleur d'emprunt avec la composition décorative d'un Puvis. Plus personnel sans doute est Ernest Laurent. Quand il fait son

profit des exemples impressionnistes, il est loin d'être simplement un copiste. Par le choix du sujet, par le métier, il se montre bien lui-même. Il est portraitiste. L'emploi de la touche divisée lui permet de noyer dans un jeu de couleurs diverses tout contour. Il ne conserve que les accents utiles; il ne vise pas à l'éclat, mais à l'harmonie délicate. Au milieu de ses mystérieux entre-croisements de couleur, la figure surgit et se modèle délicatement.

Mais l'éclectisme a sans doute son meilleur représentant en Albert Besnard. Dès ses premières œuvres, celui-ci a senti le charme des couleurs fleuries; il a recherché les beaux effets de lumière, et le dos de la *Femme qui se chauffe*, du musée du Luxembourg, est vraiment un morceau magistral. Plénitude de la forme, agrément des nuances sont réunis là. Il n'a pas toujours été aussi heureux. Praticien adroit, il intéresse cependant dans chacune de ses tentatives. Il a pu, par le savoir et l'intelligence, se hausser jusqu'à la composition décorative. Il connaît, non seulement Renoir, non seulement Fragonard, mais encore Tiepolo. De telles combinaisons sont-elles illégitimes? Non certes. Il y a longtemps qu'on a rêvé d'en réaliser d'analogues. Tintoret, l'un des premiers, en a donné l'exemple; et certes, il demeure l'un des maîtres les plus puissants de la peinture. Les Bolonais eux-mêmes ne sont pas négligeables. Et il n'y a aucune bonne raison pour qu'un peintre possède seulement une des qualités de son métier. Les insuffisances de

Cézanne ne sauraient être ce qui nous le rend cher; mais l'esprit humain a peine à embrasser à la fois plusieurs choses, et souvent préoccupé d'une recherche, le peintre en oublie d'autres qui ne seraient pas moins précieuses. Les très grands maîtres seuls s'approchent du parfait équilibre; encore n'en saurait-on citer beaucoup. Un Véronèse demeure une exception.

Aussi bien, faut-il remarquer que l'école française est par son essence surtout éclectique. Elle doit aux Flandres comme à l'Italie, et si Watteau est l'un de nos représentants les plus significatifs, il ne s'est pas fait faute d'emprunter à Titien comme à Rubens; même son métier est intermédiaire entre ceux de Venise et d'Anvers. Il ne craint pas de tremper ses pinceaux dans l'huile et de délayer sa couleur. Mais il a aussi des pâtes fort savoureuses. Chardin est plus restreint, plus particulier, et il arrive à produire des effets très puissants avec la main la plus souple et la brosse la plus douce, chargée d'une matière onctueuse, mais non trop liquide.

L'agréable éclectisme d'Albert Besnard s'est étendu à un certain nombre de peintres : à Gaston La Touche, à Caro-Delvaille, à Guirand de Scévola, à Raoul Du Gardier, à Mlle Dufau; j'en passe. Le Sidaner, Henri Morisset et Henri Duhem ont fait plus entièrement leur profit des procédés impressionnistes et il y a, dans telles toiles de Le Sidaner, de beaux accords de jaunes, de roses, et de bleus. D'autres ont conservé

un réalisme plus direct, tels Sabatté, Prinet, Hugues de Beaumont, Gaston Prunier, tels encore Lhermitte, Marcel Baschet, Déchenaud, Billotte, Maillaud, Meslé ou Moullé. La curiosité d'un Jacques Blanche s'est étendue à l'école anglaise et c'est dans un portrait d'Anglais comme celui de *Thomas Hardy* que sa virtuosité de bon aloi trouve le mieux à s'employer.

Cependant, il est des réalistes qui acceptent un parti plus exceptionnel d'ombres grises ou noires. On sait de qui vient ce réalisme. Il dérive du Caravage et des Espagnols. Couture et Courbet, Manet lui-même dans ses premières œuvres, l'ont transmis jusqu'à nous. Charles Cottet, Lucien Simon, André Dauchez en ont repris la formule. Il va sans dire qu'il ne faut pas se laisser prendre au sens premier du mot. Les réalistes se sont appliqués à traduire des sujets empruntés à la vie ordinaire. Ils s'opposent ainsi aux idéalistes. Mais ils ne poursuivent pas la vérité de la nuance ; ils acceptent d'avance une palette commune, à base de gris et de noir pour les ombres, de jaune clair pour les lumières. Leur goût du vrai ne s'étend qu'au sujet. Picturalement, c'est peu. Au contraire, ils affectionnent les contrastes violents de valeurs ; ils recherchent surtout l'effet. Entre Manet et les contemporains, quelques bons artistes se rattachent à cette famille. J'ai déjà noté Ribot. Alphonse Legros n'est pas parmi ceux qui méritent le moins d'attention. Son *Ex-voto* du musée de Dijon est un morceau digne de Courbet. Mais c'est surtout par ses dessins



RENÉ X. PRINET.

Portrait de la famille S. 1908.
(Musée du Luxembourg).

PL. V.

Photo Crevaux.

précis et véridiques, exécutés le plus souvent à la pointe d'argent, qu'Alphonse Legros mérite son renom.

Pour Simon, Cottet et Dauchez, la Bretagne a été terre d'élection. Dauchez en peint le sol un peu aride, les landes désolées, les arbres maigres. Il en trace rigoureusement l'ossature et dessine avec minutie même les lointains. Lucien Simon s'attache surtout aux personnages. Il expédie rapidement une pochade, modèle à grands coups de pinceau les formes d'un visage, d'une veste ou d'une jupe. Peu à peu, il se laisse lui aussi toucher par le goût d'un coloris plus clair et plus riche. Il se fait à son tour éclectique, sans rien perdre d'ailleurs de ses dons vigoureux. Charles Cottet qui peint tantôt des pêcheurs et des barques et tantôt des paysages est moins sensible à l'ambiance. Il est aussi moins fidèle à la Bretagne. De temps à autre, il va jusqu'au pays sombre et sobre des vieux réalistes, jusqu'en Castille. Il a eu pour peindre sa *Vue d'Avila* des accents d'une rudesse et d'une fermeté incomparables. Avec des moyens très simples, avec une gamme très restreinte, il atteint à l'effet le plus frappant, et son dessin, largement rythmé, prend apparence de grand style. Bien d'autres artistes travaillent dans le même sens; je me borne à citer Paul Renouard, Adler et Mlle Delasalle. Paul Renouard en particulier donne de beaux exemples de cette large virtuosité à laquelle s'est de son côté complu Lucien Simon.

Une autre forme d'éclectisme est celle qui consiste à rechercher des modèles chez les maîtres anciens. Un René Ménard pense à Claude Lorrain; Anquetin veut être l'élève de Rubens et de Jordaens, Lévy-Dhurmer imite Léonard ou Luini; Emile Bernard essaye de se rapprocher des Italiens de la Renaissance; Maurice Denis remonte jusqu'aux primitifs. En quoi une telle formule peut-elle être heureuse? Lorsqu'il s'agit de la technique, on ne saurait reprocher à Anquetin de s'approprier le métier des Flamands si ce moyen d'expression lui avait permis de s'exprimer lui-même; mais qui ne voit qu'il a essayé en même temps de leur emprunter leur conception et leur manière de sentir. C'est justement cela qu'il faudrait éviter par dessus tout. Un artiste n'est qu'un miroir. Ce qui nous intéresse, c'est la manière dont il réagit en face de la vie. Quant il dissimule sa sensation derrière celle d'un autre, il n'est qu'un faux miroir. Si l'on peut reprendre éternellement des thèmes généraux, il est déjà dangereux d'accepter une ordonnance établie; cela n'aura pas d'importance quand on s'appellera Manet, et que la personnalité du peintre dépassera le sujet choisi ; mais à qui emprunte à la fois conception, composition et technique, que restera-t-il?

Tel n'est pas le cas assurément de René Ménard, ni d'Émile Bernard, ni de Maurice Denis. Si René Ménard aime les belles ordonnances de Claude, s'il accepte le sage équilibre de ses compositions, il

essaye de renouveler le genre par une étude personnelle de l'arbre, du feuillage, de l'atmosphère et du nuage. On connaît les gros nimbus éclairés qui se promènent dans tous ses ciels. Il est facile de discerner ce qu'il apporte d'individuel dans la peinture d'une branche d'arbre : cela ne vient ni de Lorrain ni de Watteau; c'est bien de notre époque et c'est particulier à l'artiste.

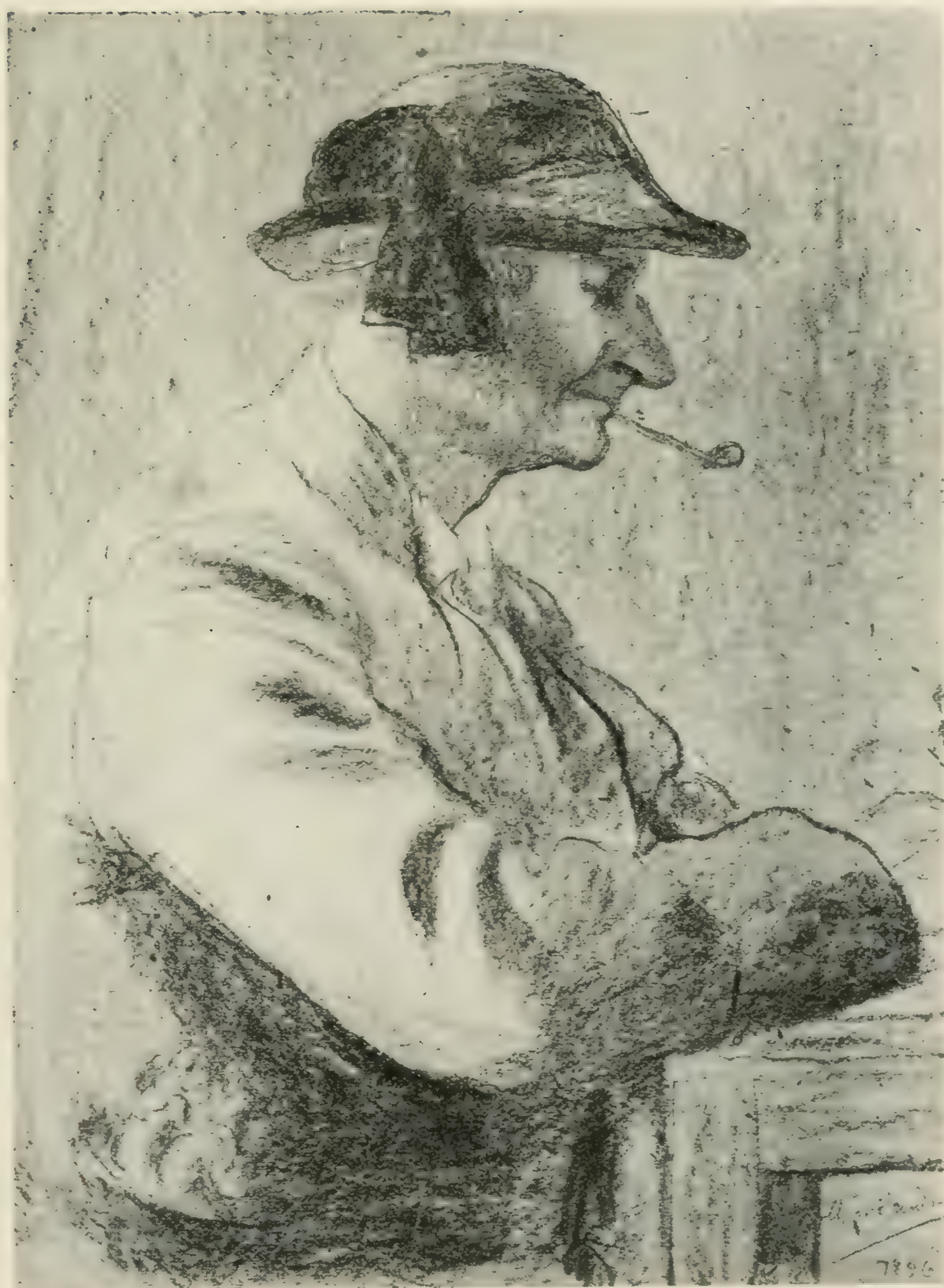
Le rêve d'Émile Bernard a été infiniment plus divers. Il s'est d'abord épris des primitifs et n'est allé vers les maîtres de la Renaissance qu'un peu plus tard. Tintoret est un de ceux pour lesquels sa prédilection est évidente. On pourrait beaucoup plus mal choisir. Encore Émile Bernard n'arrive-t-il là que par un retour fort judicieux au réalisme. Ses femmes d'Egypte, ses mendiants italiens témoignent d'une observation patiente et d'une grande sûreté de métier; c'est lorsqu'il oublie les maîtres et s'avance lui-même vers nous que nous pouvons le mieux l'admirer.

L'éclectisme de Maurice Denis est un mélange singulier d'archaïsme et de modernisme. Son imagerie religieuse fait penser tout à la fois aux giottesques et aux ingristes du temps de Louis-Philippe. A cela l'artiste ajoute l'agrément d'un coloris clair très moderne. Il y a dans son dessin un charme certain quoique un peu emprunté. Il recherche dans ses harmonies l'accord de bleus et de roses irréels. Habile à concevoir une composition à figures, il est

assurément l'un de nos plus agréables décorateurs.

Il y en a d'autres et, tout de suite, j'indique Paul Baudouin, le fresquiste, Auburtin, Aman-Jean, Victor Koos et, parmi les plus jeunes, Jaulmes et Dusouchet. Francis Auburtin a peint pour le Conseil d'État tout un ensemble mural ordonné avec une noblesse et un goût remarquables. Aman-Jean, en des tons délicats, bleus et roses fanés, nous a montré cent gracieuses figures de femmes dans des parcs. Et l'art de la fresque, depuis longtemps perdu, revient en honneur à mesure que s'affirment chez nous plus d'intentions décoratives. Déjà Victor Mottez l'avait pratiqué heureusement. Paul Baudouin, à son tour, a essayé de tirer de ce métier particulier d'heureux effets. Son invention simple et grave a trouvé là un moyen d'expression tout à fait convenable. Il n'a pas été seul. Des artistes comme René Piot et Marcel Lenoir se sont adonnés à la fresque. C'est que l'un et l'autre étaient épris des modèles anciens. René Piot avait copié à Florence les maîtres du quattrocento. Au Salon d'automne de 1908, il montra une série d'œuvres exécutées uniquement par ce procédé qui exige de l'auteur un dessin d'avance assuré. De leur côté, Alfred Lombard, Georges Dufrénoy et Pierre Girieud ont employé la fresque pour la décoration d'une chapelle.

Jaulmes et Dusouchet ont surtout voulu donner des modèles de tapisserie. Ils ont, en conséquence, simplifié le modelé et assuré l'heureux rythme des



CHARLES MILCENDEAU. Paysan vendéen (dessin).

PL. VI.

lignes. Si le tapissier moderne est, en effet, assez habile pour reproduire patiemment une peinture, il faut bien dire qu'il violente alors sa propre technique. Elle a ses exigences. Il ne faut pas que l'ouvrier soit à chaque instant obligé de changer de fil. C'est précisément parce que cette règle élémentaire a été oubliée, qu'à partir du XVIIe siècle l'art de la tapisserie est tombé en pleine décadence. Il est donc nécessaire que les peintres qui donnent des modèles aux tapissiers se préoccupent, avant tout, des conditions d'exécution. Ainsi ont fait fort heureusement Jaulmes et Dusouchet, le premier en des gammes relativement discrètes, le second avec un coloris plus haut, nourri de toutes les richesses de la palette. Et précisément, nous touchons là à la différence essentielle qu'il y a entre la tapisserie et la peinture. Si le tapissier est obligé de se soumettre à une simplification nécessaire, il n'en est pas de même pour le peintre; il peut traduire la vie dans son aspect entier et son expression n'est bornée que par sa propre volonté expressive ou décorative. On l'a, hélas! trop souvent oublié.

Entre ces décorateurs fleuris et les disciples sombres du Caravage et du Valentin, on peut situer tout un groupe de peintres plus modérés qui ne cherchent pas à imposer à la nature une formule préconçue et qui veulent seulement en être les serviteurs fidèles. Ces véristes ne négligent pas, bien entendu, les nécessités d'harmonie des tons et de rythme des lignes; mais leur transposition plus discrète, plus

délicate se met moins en avant. Et cet éclectisme est assurément très traditionnel. Les uns se flattent seulement de continuer Corot et Lépine et je puis nommer ici, parmi eux, Billotte, Gaston Prunier, Daniel Schoen, Pierre-Louis Moreau, Claude Rameau, Charles Lacoste, Marcel Noblot, Debraux, Périnet ou Boudot-Lamotte. D'autres, sans y penser peut-être, évoquent parfois le souvenir de nos intimistes du XVIIIe siècle, tels Lobre, Prinet ou François Guiguet. D'autres, enfin, marquent plus énergiquement le caractère des figures, et nous trouverons parmi eux Forain, Hanicotte, Pierre Laurens, Gustave Pierre, George Desvallières, R. de Mathan, Eugène Martel ou Charles Milcendeau.

Un Sabatté, dans ses intérieurs d'église, un Déchenaud dans ses portraits, fournissent de bons exemples de modération. Leur palette ne recourt pas aux tons très vifs ; ils se contentent de gris légèrement rehaussés d'ocre. Avec ce métier prudent et disert, Adolphe Déchenaud se fait le témoin impartial des visages contemporains. La plupart de nos portraitistes, Baschet ou De Winter, s'en tiennent à la figure isolée ; Déchenaud groupe les personnages selon l'ancienne méthode hollandaise. Il ne vise pas sans doute à être notre Frans Hals, car il n'a ni sa liberté de dessin, ni l'emportement de sa facture ; mais on peut légitimement le tenir pour notre Van der Helst. Sur une préparation en grisaille, il pose prudemment et légèrement des pâtes claires qui modèlent peu à

peu le visage; avec cette technique ancienne, il peint très heureusement de modernes portraits.

René Prinet, François Guiguet associent le décor à la figure. Vers 1904, Guiguet est arrivé au plein épanouissement de son talent pictural, et ses visages d'enfants, sa *Fillette à la capucine* entr'autres, nous permettent de l'apprécier dans son plus heureux moment. Peut-être pourtant est-il resté plus passionnément dessinateur. Nul mieux que lui ne se relie à notre tradition. Ses dessins font souvent penser à ceux d'un Lépicié, mais la facture en est généralement plus libre et plus décisive. Tout trait est expressif; toute ligne cherche à atteindre directement le but. Les yeux vivent intensément et Guiguet arrive à traiter la hachure de la manière la plus magistrale. C'est un procédé infiniment plus vibrant que le frottis. Mais entre des mains inexpertes, il devient vite ennuyeux. François Guiguet, au contraire, crée à l'aide de cette petite hachure parallèle, rarement croisée, un jeu délicieux de valeurs qui amusent perpétuellement l'œil.

Véristes discrets, tels sont donc Guiguet, René Prinet, Léon Garraud, Durenne, Lobre. Tandis que les premiers mettent la figure humaine au premier plan, que Guiguet surtout se fait portraitiste, Maurice Lobre, comme Sabatté, comme Hugues de Beaumont, est surtout un peintre d'intérieurs. Il a pris tour à tour comme motifs des coins de cathédrales ou de palais; il a cherché à traduire la féerie éblouissante

des vitraux ou la grisaille tranquille des vieilles boiseries. Il s'attache, ainsi que Prinet, à des qualités purement picturales. Il veut des valeurs justes, des tons riches et harmonieux; il traite l'intérieur comme une nature morte. Je ne crois pas exagérer en le tenant pour un des meilleurs peintres d'aujourd'hui.

Le réalisme d'Eugène Martel, d'Augustin Hanicotte, de Gustave Pierre, de Charles Milcendeau est plus près de la vie. Qu'ils nous montrent, le premier des cafés provençaux, le second des intérieurs hollandais, le dernier des chaumières vendéennes, ils s'efforcent de dépasser la réalité immédiate et d'atteindre au caractère. Hanicotte vise en plus à la belle couleur des vieux costumes; et cela, Milcendeau le conservera aussi, mais seulement dans ses croquis rehaussés de pastel ou de gouache. La palette d'Eugène Martel est plus sobre; souvent même, elle ne sort pas des gris et des ocres; rarement, il lui faut des bleus comme dans sa *Familiarité villageoise* du Salon d'automne de 1906, ou sa *Jeune fille épluchant des légumes* du musée de Buenos-Aires. Il ne recherche pas la virtuosité du métier, mais il étale peu à peu des pâtes nourries; le dessin linéaire se fond au milieu des touches et n'apparaît que lorsqu'il y a lieu de marquer plus fortement un caractère. Il ne prétend pas diviser ses tons et travaille volontiers dans des gris neutres ou discrètement colorés; mais il ne s'interdit pas de les rehausser de petites touches plus vives, un peu à la façon d'un Vermeer.



MAURICE DESVALLIÈRES. Le Drapeau du Sacré-Cœur. 1919.

PL. VII. Photo Druet.

Vendéen, Charles Milcendeau a, par occasion, représenté des paysans d'Espagne ou de Corse. C'est qu'il y retrouvait quelques-uns des caractères de ses compatriotes. Mais, le plus souvent, c'est dans son pays de Soullans, au bord du marais, qu'il a choisi ses modèles. Et bien qu'il ait peint de fort bonnes toiles, proches de celles des Hollandais, ou mieux des Le Nain, c'est surtout par ses dessins d'une certitude expressive incomparable, qu'il retient l'attention. Dès qu'il trace un trait sur le papier, il en fait une chose extraordinairement vivante. Chaque coup de crayon chez lui est significatif : les yeux clairs de ses Vendéens ont une acuité incroyable. Peu de maîtres français ont possédé une aussi grande faculté expressive. En ce sens, il va bien plus loin que Legros, et il rejoint nos vieux crayonneurs des XVe et XVIe siècles.

George Desvallières, tout en recherchant le caractère, est un des artistes de ce temps qui ont le mieux respecté l'exemple de Gustave Moreau. Il a d'abord, ainsi que Georges Rouault, peint d'une façon décisive et presque minutieuse des figures proches des figures florentines. Un moment, il a essayé des sujets modernes et, comme Rouault encore, sous l'influence de Toulouse-Lautrec, il a dessiné, à larges traits, des masques féminins. Mais, foncièrement religieux, il a été vite repris par les sujets empruntés à la vie du Christ : il trouvait là le moyen d'allier aux vieilles traditions florentines un sentiment tout moderne. Le trait accentue partout chez lui le

modelé. D'un fouillis apparent de touches, la forme surgit avec une puissance indéniable. Il ne s'abandonne pas trop aux séductions de la couleur, et pour d'austères sujets, il veut souvent un coloris austère. Ses Chrits émaciés ou sanglants nous retiennent par leur caractère douloureusement expressif. Nous sommes là bien loin de la douce imagerie décorative de Maurice Denis.

Aussi violemment expressif est Georges Rouault. Lui ne s'est pas dégagé de l'emprise de Toulouse-Lautrec, non plus que de celle de Degas. Bien au contraire, il a outré encore le pessimisme de ce dernier. Des filles, il n'a voulu voir que l'effroyable laideur. Son coloris ne sort guère des noirs et des bleus ; il semble n'apercevoir que le côté tuméfié des visages et des corps. C'est une sorte de Léon Bloy de la peinture.

Entre ces deux tendances un peu divergentes de décorateurs et de caractéristes, il faut placer quelqu'un qui réunit souvent ces deux qualités, quelqu'un que l'expression de la réalité conduit justement à l'aspect décoratif, Simon Bussy. Dans ses portraits, il a soin, par la présentation, par l'équilibre des lignes et leur simplicité voulue, de bien marquer cette harmonieuse tendance; il le fait plus naturellement encore dans ses paysages. Ses pastels d'Ecosse avec leurs lacs au milieu des collines, avec leurs coins de ciel bleu au milieu des nuages, affirment un parfait équilibre entre la réalité et l'intervention de l'artiste. Par surcroît,

Simon Bussy a eu soin de résister à la mode un peu facile d'une palette claire; et aujourd'hui que, par réaction, les jeunes artistes reviennent à des gammes sourdes, nous sentons mieux le prix de cette volontaire gravité.

Cette combinaison précieuse de l'expressif et du décoratif, qui constitue la meilleure des formules d'art, est aujourd'hui le but de nombreux peintres. Déjà Aman-Jean, avec un goût particulier pour la faiblesse gracieuse des femmes, se souciait de cette heureuse combinaison ; à côté de lui et de Simon Bussy, on va trouver dix autres peintres, Henry Déziré, Henry Grosjean, Migonney, Payret-Dortail, Victor Dupont, Boutet de Monvel, Lepape, Taquoy, Zingg, Jeanès, Gaudissart, Manzana-Pissarro, de Traz, Tandis que chez les impressionnistes, la hauteur du ton était recherchée pour l'expression de la forme et de la lumière, chez eux, elle est surtout appréciée pour son effet décoratif. Délaissant même un peu cette qualité, un Henry Déziré ou un Zingg sont plus préoccupés de la ligne. Chez Déziré surtout, le sentiment ingriste est apparent. Le coloris est réduit à des gris et à quelques verts. De Cézanne, il ne conserve que l'heureux emploi des contrastes. Par delà les impressionnistes et leurs successeurs, il essaie de se rattacher à la tradition classique. Il aime les courbes harmonieuses d'un nu féminin ou d'un beau paysage italien. L'arbre, pour lui, n'est plus comme pour trop de cézanniens, un simple volume vert: il a son dessin

particulier, sans que cela nuise à l'effet décoratif, au contraire. Et nous verrons même, à force de soumission à la nature, arriver au style un Félix Vallotton ou un Charles Lacoste dans leurs paysages, et dans ses fleurs un Emile Roustan.

Cette préoccupation du style est plus préméditée chez Zingg; elle amène à l'imagerie Boutet de Monvel, Lepape ou Taquoy dans leurs figures. Henry Grosjean, Payret-Dortail surtout, restent dans leurs paysages plus soumis à la nature; les vues d'Auvers de Payret-Dortail l'apparentent à Simon Bussy: les belles taches grises, vertes ou violettes s'y accordent en mineur, selon un rythme simple et grave. Manzana-Pissarro, Jeanès, Gaudissart sont d'abord des décorateurs. Volontiers, ces deux derniers emploient la peinture à la colle, qui justifie des à-plats exceptionnels. Gaudissart fait sonner haut des jaunes et des violets sur des fonds bruns; les bleus sont l'apanage de Jeanès. Celui-ci, tout à la fois paysagiste et figuriste, a le sens des grands effets; par surcroît, il aime à modeler d'une façon sculpturale un beau nu féminin.

Ainsi, la plupart de ces artistes se sont, dans une forte mesure, soustraits à l'influence impressionniste. Les uns, réalistes, Simon, Cottet, Dauchez reprennent les gammes sombres de Courbet ou de Louis Le Nain; les autres, simplement véristes, cherchent comme Déchenaud, Prinet, Lobre ou Guiguet l'équilibre discret des ressources picturales; d'autres,



PIERRE LAURENS. Portrait de Mlle L. 1921.

PL. VIII.

paysagistes, se relient directement aux maîtres français de 1840, comme Billotte, P.-L. Moreau, D. Schœn, Lacoste, André Chapuy, Claude Rameau, L. Bauche, H. Tavernier; d'autres encore, décorateurs d'abord, échappent au mépris au moins apparent de Claude Monet pour la composition; d'autres enfin, caractéristes surtout, veulent voir dans leurs modèles autre chose qu'un prétexte à variations de couleur. Et pourtant, retardataires ou précurseurs, ils n'ont eu, dans l'évolution de la peinture française de ces dernières années, qu'une part restreinte; l'autre appartient aux post-impressionnistes, et surtout aux continuateurs, plus ou moins directs, de Cézanne.

III

LES POST-IMPRESSIONNISTES

Plus tard venus, quelques artistes ont fait leur profit des découvertes impressionnistes en se contentant de les adapter à leur tempérament propre. Tels sont d'abord Lebourg, Lebasque, Louis Picard, Charreton, Le Bail, puis, Albert André, Georges Dufrénoy, René Seyssaud, Chenard-Huché, Paviot, René Juste, André Wilder. D'autres ont pris dans son sens exact le mot impressionniste et ont vraiment cherché à donner une impression ; mais par contraste ils ont, dès l'abord, recherché les tons sombres ou rompus. Ils se sont gardés d'écarter de la palette les bruns, les ocres et les noirs. En même temps, ne négligeant qu'apparemment la composition, ils avaient soin d'user dans le détail de procédés décoratifs. Ce furent Bonnard, Vuillard et Roussel. On les a généralement classés sous le vocable de néo-impressionnistes, qu'on accolait également à des artistes de tempérament diamétralement opposé

comme Seurat, Signac ou Cross. Ceux-ci, au contraire, introduisaient dans l'art, une sorte de rigueur scientifique. Délibérément, ils bannissaient tous les tons neutres et visaient à l'éclat lumineux. D'autres enfin, et ils sont très nombreux, prenaient surtout leurs directions premières dans les œuvres de Cézanne. Au milieu de tout cela, sourdement, des recherches décoratives, par conséquent tout à fait opposées aux principes impressionnistes, se faisaient discrètement jour. Tous ces mouvements sont simultanés, mais pour leur intelligence, il est utile de les exposer successivement. Bonnard et Signac, Flandrin et Henri Matisse, Charles Guérin et Jean Puy, sont presque contemporains, mais leurs tendances sont souvent assez diverses, pour qu'il soit utile de les séparer.

Albert Lebourg appartient encore très directement au mouvement impressionniste. La division des touches, sans être excessive, reste apparente. Il recherche les beaux effets mystérieux que le brouillard de Seine produit sur les quais ou sur les berges. Il sait de quelle féerie colorée ce prisme mystérieux est cause. Là, le ton local disparaît ou s'atténue pour faire place à la couleur de la lumière. Dans tous les pays d'eau, à Venise comme à Anvers, les peintres sont nés coloristes. Lebourg, rouennais, ne manque pas à la règle. Les ciels nuageux s'enrichissent des nuances les plus variées et prennent une sorte de consistance matérielle. Ils commandent l'harmonie générale, et un tableau de Lebourg a toujours cette



AUGUSTIN HANICOTTE. Les Patineurs à Volendam, 1913.

PL. IX. Photo « Art et Décoration ».

qualité suprême : l'unité. Qu'il s'agisse d'une vue de Rouen ou d'une vue du Pont-Neuf, chaque tableau fait bloc. C'est une masse colorée qui s'élève devant nos yeux avec tous les tons d'un arc-en-ciel épars.

C'est à Renoir, sans doute, que vont les prédilections de Lebasque, Albert André, d'Espagnat, Henri Ottmann, Camoin, Cosyns, Mlle Charmy, Thomas Jean, Urbain, Valtat même, tandis qu'on ne trouve guère comme continuateurs de Pissaro qu'un Le Bail ou qu'un Luce, de Monet qu'un Dufrénoy, de Degas qu'un Delcourt. Louis Le Bail, qui employa d'abord très docilement le métier impressionniste, a, comme tous ses contemporains, senti la nécessité de revenir au style. Son dessin s'est fait peu à peu plus simple, son modelé plus large. Au delà de Pissarro, il ne manque pas d'apercevoir Jean-François Millet. Maurice Delcourt aussi eut cette préoccupation de dessin gras et puissant. Par le choix de certains sujets de femmes à leur toilette, il s'apparentait directement à Degas. C'est que ce sujet est à peu près le seul motif contemporain qui permette au peintre de présenter des nus féminins sans avoir recours à une affabulation légendaire. Aussi bien, peu à peu, Maurice Delcourt, qui n'ignorait ni Bonnard ni ses émules, s'était-il fait une manière particulière. Sa palette n'excluait pas les gris qui faisaient d'autant mieux valoir l'éloquence des tons riches. On put voir, il y a quelques années à la galerie Manzi, un *Faisan*, qui était picturalement un morceau royal.

Georges Dufrénoy est resté l'amateur des vieux murs. Ce que Monet a fait pour Rouen, il a voulu le faire pour quelques vieux hôtels de l'Ile Saint-Louis, ou quelques palais vénitiens. Il s'attache à découvrir toutes les nuances que le temps a laissées sur les vieilles pierres : les roses, les jaunes et les verts chantent au milieu des gris. Il accorde ce sentiment des nuances délicates avec une rare exubérance de métier ; il aime les pâtes abondantes et très nourries. Il y a, chez lui, un goût de l'opulence qui l'amène à prendre un plaisir particulier devant les œuvres les plus grasses de l'époque Louis XV. A l'un des derniers Salons d'automne, il montrait une console chargée d'objets divers, peinte en des tons sourds d'une richesse rare.

Henri Lebasque se contente d'être un intimiste. En des tons délicats, il peint des jeunes filles au soleil : ses filles. Un bel arbre, un fond de mer, forment généralement le décor. Qu'il se souvienne là de la *Balançoire* de Renoir, cela apparaît aisément. Mais sans effort, ce peintre très traditionnel, délicat et mesuré, reste lui-même. Les tons qu'il découvre lui appartiennent en propre. Intimiste encore un Durenne, plus sourd, plus volontiers confiné dans l'intérieur. Intimiste aussi un d'Espagnat qui aime à mettre un peu de rouge aux lèvres et aux joues de ses jeunes filles, à faire sentir le lien des formes, à simplifier le modelé pour en augmenter la puissance. Laprade est plus fantaisiste. Ce goût de l'improvisation qui a

caractérisé une grande partie des post-impressionnistes, il l'a au plus haut degré. Il excelle dans l'esquisse. Et pendant longtemps, nous avons pris un vif plaisir à découvrir, dans le fouillis des touches, la forme que le peintre s'était contenté d'indiquer et de suggérer. Une manière aussi expéditive convient aisément à l'aquarelle, plus encore à l'aquarelle gouachée qui permet les reprises, l'entrecroisement des travaux, et donne toute liberté à l'exécutant sans que nous soyons enclins à exiger plus qu'une impression. Certaines vues florentines, en rose et gris, certains croquis gouachés en jaune et noir donnent à la signature de Laprade un prix certain.

L'emprise de Renoir, s'étend aussi dans une certaine mesure à des artistes plus récents comme Henri Ottmann et Thomas-Jean, voire même Valtat et Urbain. Mais déjà dans les portraits féminins de Thomas-Jean, on trouve un souci de lignes vigoureuses, en général absent des œuvres impressionnistes. De même Ottmann, qui travaille dans des harmonies de roses et de verts, ne manque pas d'être touché par les efforts constructifs modernes et même par les dernières géométries. Cela a donné à ses œuvres un rythme non désagréable, et il y a dans sa *Musique au Luxembourg*, du Salon d'automne de 1920, en même temps que d'heureuses recherches d'effets lumineux, un louable souci de composition rythmée. Les verts quelque peu violents des feuillages vieilliront sans doute assez vite, et la toile paraît

de celles dont le temps ne fera qu'accuser l'harmonie. Le souci décoratif qui préoccupe Ottmann, aussi bien qu'Albert André ou Suzanne Valadon est plus pressant encore chez un Valtat. Celui-ci aura des points de contact, non seulement avec Renoir, mais encore avec Odilon Redon et Paul Signac. Il recherche moins, même dans ses figures, la qualité expressive que l'aspect fleuri.

Tout autres sont les tendances de Pierre Bonnard, Edouard Vuillard et K. X. Roussel. On les a souvent classés sous l'épithète néo-impressionniste qu'on donnait également aux luminaristes comme Signac, Cross et Rysselberghe. C'est que depuis longtemps un inévitable dualisme se manifeste dans l'école française. Dès 1830, Ingres et Delacroix s'opposent. L'impressionnisme même n'a été qu'un nom commun pour des artistes souvent divers. Au commencement du xxe siècle, nous voyons quelques peintres revenir à l'emploi des bruns et des ocres, tandis que d'autres les excluent plus rigoureusement que jamais. Il semble qu'un Vuillard ou qu'un Bonnard vont d'abord par leurs œuvres répondre exactement à la dénomination d'impressionnistes. Un intérieur de Vuillard, un nu de Bonnard paraissent arbitrairement coupés par le cadre ; le sujet au premier abord n'est qu'un prétexte à impression colorée ; et pourtant, sous cette désinvolture apparente, se cache déjà un souci de composition puisqu'il y a renversement volontaire de la composition traditionnelle. Cela nous l'avons déjà



ODILON REDON (1841-1916). Fleurs (pastel).

PL. X. Photo « Art et Décoration ».

aperçu chez Degas. Tandis que d'autres continuent Renoir ou Cézanne, Bonnard et Vuillard, ainsi que Maurice Delcourt, ont regardé avec plus de sympathie Degas. Ils ont vu que le vieil artiste choisissait les nuances rares avec un goût parfait. Comme lui, ils ont adopté des mises en page imprévues ; comme lui, ils ont feuilleté fréquemment des estampes d'Extrême-Orient. C'est là sans doute, qu'ils ont pris, ainsi que les peintres de l'école de Pont-Aven, Gauguin, Bernard, Sérusier et Ranson, ce goût du détail décoratif qu'on trouve dès le début en leurs œuvres et chez Vuillard peut-être encore plus que chez Bonnard.

Pierre Bonnard est bien de chez nous et de son temps. De chez nous par l'esprit délicat volontiers ironique. De son temps par un goût des nuances rares, par une expression négligée qui concorde bizarrement avec son sens de l'effet harmonieux. Dans l'évolution des idées picturales, il marque une sorte de transition. Il semble qu'il bénéficie tout à la fois du laisser-aller impressionniste et des recherches décoratives qui vont suivre. Ainsi sans s'en douter, sans effort, il aboutit à un éclectisme délicieux, involontaire, qui trouve aisément des admirateurs de choix. Son cas n'est d'ailleurs pas isolé : Edouard Vuillard et K. X. Roussel entr'autres recueillent les mêmes bénéfices. Comme eux, il a tiré parti de la peinture sur carton. Ce subjectile absorbant donne aux tons une matité qu'on ne trouve ordinairement

que dans la peinture à la colle ou dans la fresque. Par surcroît, nos peintres ont laissé jouer par place le ton même du carton. Sa nuance neutre a rempli ici l'office du blanc du papier pour l'aquarelle. Elle a permis entre des touches éloignées un accord aisé. Pareille ressource n'est pas négligée lorsque Bonnard ou Vuillard peignent sur la toile. Celle-ci préparée dans un ton généralement chaud, qui transparaît partout, sert de base à l'harmonie, et donne aux bleus et aux gris une finesse exceptionnelle.

Tandis que Vuillard apporte dans sa peinture, surtout à ses débuts, la gravité des noirs et des bruns, qu'il évoque la poésie des intérieurs modernes, qu'il reste presque toujours poète un tantinet mélancolique, Pierre Bonnard se laisse aller à sa fantaisie. C'est un observateur amusé de toutes les formes. Un arbre sous ses pinceaux devient un singulier objet, plumeau ou masse chiffonnée, où se jouent les gris verts et les verts noirs, suivant un rythme très voulu. Il illustre les *Histoires naturelles* de Jules Renard, et il découvre chez les animaux les silhouettes les plus imprévues. Mais son familier, c'est son chien, ce basset à longues oreilles qu'on retrouve dans nombre de ses tableaux à côté de la maîtresse de maison. Si Pierre Bonnard arrive au corps féminin, il décrit le galbe en peintre tout à la fois charmé par les lignes et les nuances : c'est toujours une jolie boule de chair sur laquelle joue la lumière, sans qu'aucun pédantisme vienne accuser les muscles cachés. Enfin quand

Bonnard descend dans la rue, il engonce les silhouettes de passants, de sergents de ville, de garçons de café, de trottins, dans des pâtes négligemment mélangées. Rien de sec, rien de détaché chez lui ; toutes les formes se tiennent.

A cette fantaisie, Pierre Bonnard ajoute un goût vif pour tout ce qui est décoratif. Il donne aux feuillages, aux branches, un aspect ornemental. Il a soin de le faire sans rien de la sécheresse ordinaire des décorateurs. Chez lui, pas de découpures, pas de traits de séparation ; le rythme est plus mystérieux, le parti décoratif plus secret, et cependant le but est toujours atteint. Décorateur aussi selon des principes voisins, Edouard Vuillard. Mais il a plus de gravité. L'humour discret de Bonnard ne s'épanouit plus ici, mais la tendresse pour les formes et les belles nuances. Le système même est plus apparent surtout au début. Dans les premières œuvres de Vuillard, la volonté décorative est évidente. Les silhouettes sont plus détachées que chez Bonnard, les étoffes, les papiers peints, les feuillages sont traités à la manière de jeux de fond. Des bruns plus nombreux, des noirs plus répandus, accentuent encore l'aspect grave des premiers Vuillard. Peu à peu cependant, il a cédé au goût contemporain des couleurs fleuries et dans ses derniers intérieurs, la liberté de la facture et l'agrément des tons se sont accordés.

K. X. Roussel a commencé par la notation discrète. Un coteau avec quelques pommiers, cela suffisait à

susciter son émotion et il trouvait dans le pastel un moyen heureux d'expression. A vrai dire, il s'agit en ses premiers croquis de dessins rehausssés, plutôt que d'œuvres entièrement coloriées. K. X. Roussel laisse jouer le papier gris ou brun. Sur ce fond, il dessine avec un vrai noir, posé plus ou moins légèrement, les silhouettes principales. Quelques rehauts de blanc, de jaune et de vert, au besoin un bleu léger dans le ciel, et cela lui suffit. Avec ces moyens restreints, K. X. Roussel dès le début s'exprime entièrement et donne toute la mesure de sa personnalité. Il porte en soi sa propre nouveauté, car son procédé d'expression aurait pu être employé par bien d'autres, mais ce procédé lui convient parfaitement. C'est une écriture libre et pourtant pleine d'acuité.

K. X. Roussel ne s'en tiendra pas là. De ces notes, il voudra faire des tableaux plus complets ; il pensera à peupler ses paysages, non de personnages contemporains, mais de bergers, de nymphes et de satyres. Toute une mythologie moderne s'évoque en son esprit : c'est un jeu et le plus délicat de tous. K. X. Roussel ne croit pas à la nécessité de la vérité immédiate; il est peintre seulement et il ne cherche dans la légende que des motifs de peintre. A côté de Stéphane Mallarmé, à côté de Claude Debussy, il prend pour sujet l'après-midi d'un faune. C'est un vieux sujet, usé et rebattu; il en fait une chose moderne et toute nouvelle dont nos yeux restent surpris. Ce n'est pas que Roussel soit loin de la tradition.



MAURICE DENIS. L'Annonciation. 1921.

PL. XI. Photo Druet.

Que ce néo-impressionniste ait pensé à Claude, au Poussin même, c'est fort possible. Sans le vouloir peut-être, il est pourtant plus près des petits maîtres du XVIIIe siècle, de La Fage, de La Rue et de Louis Dubourg. Ceux-ci ont donné cent croquis délicieux, à la sanguine ou à l'eau-forte. Les bacchanales se succèdent dans leurs œuvres et Fragonard lui-même, par exception au moins, trace d'une pointe légère des croquis de faunes. K. X. Roussel a-t-il feuilleté les cartons de vieilles estampes, ou s'est-il contenté de reprendre à sa manière un éternel sujet ? Peu importe. S'il est traditionnel c'est de la bonne manière, c'est-à-dire par l'agrément de la composition, par la clarté de la vision, par l'allure expressive du dessin. Il crée à nouveau tout un monde enchanté ; il n'a pas besoin d'imiter.

On voit combien K. X. Roussel est différent de Bonnard et de Vuillard. Ceux-ci, sauf en leurs décorations, n'échappent guère à leur temps, et même quand Bonnard peint *les Trois Grâces* au milieu d'un parc, on sent bien que celles-ci étaient tout à l'heure vêtues des plus légères robes de Paris. K. X. Roussel ne s'enferme pas comme ses camarades dans des intérieurs ; ce n'est qu'exceptionnellement qu'il peint quelques bouquets sur une table. Le plus souvent, il lui faut un fond de paysage, et le satyre qui poursuivra la nymphe n'est là qu'un personnage imaginaire. Mais on aperçoit vite comment, parti de l'impression directe, l'artiste est arrivé à la compo-

sition. Il est bien loin des maîtres qui se croyaient obligés d'aller planter leur chevalet en pleine nature; il ne va guère aux champs que pour prendre des notes ; c'est à l'atelier qu'il exécute les paysages dont la nature lui a fourni les éléments. Aussi faut-il moins chercher en son coloris une vérité immédiate qu'une harmonie volontaire. Tout ici se transfigure : les rouges sont haussés, les bleus du ciel plus profonds, les verts arrivent à une qualité de nuance à laquelle atteignent rarement ceux qui travaillent directement d'après le modèle. Je ne dis pas que la méthode soit meilleure. Elle est celle qui convient à K. X. Roussel.

Quelle qu'ait été l'influence de l'impressionnisme, elle n'a pu être exclusive. C'est un point de départ pour ailleurs, et précisément chez ceux-mêmes qui se préoccupent de noter leurs impressions, nous voyons se glisser et dominer de plus en plus un désir décoratif. Ce grand parti d'harmonies linéaires et colorées qui s'impose à la plupart des peintres contemporains, à Maurice Denis comme à Simon Bussy, à René Ménard comme à K. X. Roussel, s'étendra même à ceux qui semblent s'être donné comme objet de codifier les découvertes de Monet et de Cézanne : je veux parler de Seurat et de Signac.

C'est qu'au moment même où l'impressionnisme forçait l'attention, au moment où le public commençait à croire à la nécessité de l'observation directe, d'autres artistes, comme Odilon Redon, puis Paul Gauguin, tout en acceptant les nécessités d'un coloris

éclatant et harmonieux, veulent le distribuer selon des courbes décoratives. Cet apport est tout à fait nouveau dans l'art moderne. On n'en a pas suffisamment aperçu l'importance. Seuls au début Filiger, Paul Ranson et Paul Sérusier paraissent en avoir mesuré tout l'intérêt. Maurice Denis leur doit beaucoup, ainsi que Vuillard, et nous verrons tout l'art moderne, parti de l'impressionnisme le plus étroit, tendre peu à peu vers le plus large aspect décoratif. C'est Paul Sérusier qui rappelle que le tableau est une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ; peut-être usera-t-il de simplifications excessives et négligera-t-il le modelé. Alors que Paul Gauguin continue à arrondir les formes, Sérusier descend presque jusqu'au ton plat. N'importe : son œuvre vaut par les beaux accords de tons assourdis. Gauguin est un violent; Sérusier est un tendre ; il a beau retourner au point de départ des primitifs italiens, il est de son temps et toute une civilisation pèse sur lui et fleurit à nouveau dans son œuvre. Chaque jour qui passe nous fait mieux comprendre l'intérêt de l'apport de Sérusier et de Ranson ; comme Odilon Redon, ils seront peut-être un jour tenus pour des précurseurs.

Paul Signac ne manque pas de marquer à son tour que la première préoccupation du peintre doit être de décider quelles courbes et quelles arabesques vont découper la surface de la toile, quelles teintes et quels tons la couvrir. Seurat, Signac, Cross aussi ont été

dénommés néo-impressionnistes. Mais ils sont tout à fait loin des Bonnard, des Vuillard et des Roussel. Tandis que ces derniers regardent la nature sans apparence d'idée préconçue, tandis qu'ils prennent la palette picturale avec toutes ses ressources, Signac et ses camarades, plus méthodiquement encore que ne l'avait fait Monet, éliminent les neutres, les bruns et les noirs. Leur préoccupation dominante est l'éclat.

Peindre la lumière a d'ailleurs été la hantise de nombreux peintres, qu'il s'agisse de Rembrandt ou de Vermeer, de Claude Lorrain ou de Claude Monet. C'est elle, en effet, qui introduit la vie dans le monde des couleurs. Le ton local ne serait rien si elle ne venait le réveiller. Les anciens ont surtout cherché à exprimer la lumière par des contrastes de valeur. Vermeer seul a pressenti de quelle importance était pour cet objet la couleur elle-même. De Claude Lorrain à Joseph Vernet, à Corot, les yeux s'ouvrent de plus en plus. On sent mieux que la lumière n'agit pas seulement en modifiant les valeurs, mais en modifiant la nuance même de tout ce qu'elle éclaire. C'est qu'à vrai dire, le peintre est loin de disposer d'un registre de valeurs aussi étendu que celui de la nature. Quand son tableau est accroché dans un intérieur, il y a entre sa lumière la plus vive et celle que reçoit à l'extérieur l'objet représenté, une différence énorme, précisément la différence qui existe entre un mur blanc au soleil et un mur blanc dans l'ombre. De même, sa valeur la plus foncée recevra le jour moyen de l'inté-



PAUL SIGNAC. **Antibes (aquarelle). 1918.**

PL. XII. Photo « Art et Décoration ».

rieur et sera loin d'avoir la profondeur d'une cavité non éclairée. Pour parer à cet inconvénient, un moyen s'offre à l'artiste : déterminer quelle est exactement la nuance de la lumière et la mettre en évidence. Cette tâche a été justement celle de Claude Monet. Une autre remarque essentielle est à faire. Tandis que le mélange des couleurs du prisme donne la couleur blanche, le mélange de ces couleurs sur la palette aboutit, sinon au noir, du moins à un ton neutre très foncé. Comment éviter cette neutralisation lorsqu'on discerne dans la nature une nuance formée d'éléments contraires ; par exemple l'ombre du rouge tirant sur le vert, l'ombre du jaune tirant sur le violet ? Le peintre ne peut guère que poser séparément à côté l'un de l'autre le vert et le rouge, le jaune et le violet. Cette division des tons a été pratiquée par la plupart des maîtres modernes. On la trouve même déjà dans une certaine mesure chez Vermeer et chez Chardin. Le procédé est devenu courant avec les impressionnistes. Mais il était plus instinctif que méthodique. L'appliquer avec une rigueur plus scientifique, tel a été le rôle de Seurat, Cross et Signac.

Celui-ci s'est fait le théoricien de cette nouvelle esthétique. Son livre *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* montre comment l'emploi de la peinture par division s'est fait de plus en plus précis. Pour Signac, comme pour Delacroix, l'ennemi de toute peinture est le gris. Proposition contestable

certes. Véronèse lui-même fournirait aisément une démonstration contraire. Il n'en reste pas moins que le mélange sur la palette de pigments colorés de nature éloignée, en particulier des complémentaires, aboutit au gris, à des nuances rabattues ou neutralisées. Il nuit donc apparemment à l'éclat du coloris. La division des touches assurera à celui qui l'emploie tous les bénéfices de la luminosité et de la coloration. Elle lui permettra de séparer méthodiquement les divers éléments de la nuance : couleur locale, couleur d'éclairage et leurs réactions ; elle lui permettra aussi d'équilibrer avec certitude tous les éléments colorés et d'appliquer les lois du contraste des couleurs, de la dégradation et de l'irradiation. Ici, le peintre bénéficie des expériences de Chevreul et il n'y a vraiment aucune bonne raison pour l'empêcher de le faire.

L'application de cette théorie est plus difficile. Au début, les néo-impressionnistes ont surtout employé comme élément d'écriture le point de couleur. Aussi les a-t-on, assez communément, appelés pointillistes. C'est la manière de Georges Seurat. Mais rien n'oblige à s'en tenir à cette touche ronde. Tous les procédés d'écriture seraient permis à qui ne craindrait pas le mélange involontaire des pigments. Rapidement, Paul Signac et Van Rysselberghe en sont venus à une touche presque carrée qui correspond assez bien au travail de la brosse. Plus tard, un Henri Matisse, dans une période de recherches, agrandira



ÉDOUARD VUILLARD. La Mère de l'Artiste.

Pl. XIII. Photo Druet

encore cet élément coloré. Et à vrai dire, ni Cross, ni Signac lui-même, ne se sont privés d'un emploi libre du procédé divisionniste dans leurs aquarelles.

N'est-ce pas justement là le secret du charme particulier que dégage cette partie de leurs œuvres ? Quand Henri Edmond Cross peint ainsi des vues du Midi ou d'Italie, il peut se laisser aller à toute sa fantaisie. Nous sentons bien qu'il n'a pas oublié la richesse des vieilles faïences persanes ; sur le papier blanc qui sert de fond général, qui est le seul neutre, les couleurs pures ont leur éclat le plus intense ; car si les néo-impressionnistes ont proscrit le gris, ils ont bien eu soin, et avec raison, de réserver le blanc. C'est chose peu commode et discutable quand il s'agit de peinture à l'huile : si on ne couvre pas la toile, on n'arrive pas à l'homogénéité de matière, et l'on risque par surcroît de voir un jour les parties non peintes se salir et changer d'aspect. Tout au contraire, l'aquarelle est un procédé expéditif qui non seulement permet, mais commande la réserve du blanc. Moins encore que le peintre, l'aquarelliste doit faire œuvre d'imitation ; s'il le tente, il aboutit à des pages très chargées, à des reprises successives, à un faux aspect de gouache ou de peinture à l'huile. Il ne respecte donc pas alors sa technique : or, c'est la règle essentielle en art plastique. Mais justement parce qu'il ne peut imiter, parce qu'il doit se contenter de suggérer, l'aquarelliste dispose d'un procédé tout à fait merveilleux. Tout dans l'aquarelle est signe, est langage

intelligible seulement à l'homme. Elle se prête donc mieux qu'aucun autre procédé à la transposition voulue par les néo-impressionnistes.

Henri Edmond Cross a souvent appuyé sa touche colorée sur un dessin très nettement marqué à la plume. Ainsi fait-il pour certaines petites vues d'Italie : telle vue d'Assise où l'on aperçoit par dessus les toits plats des maisons les champs plantés d'arbres et une rivière onduleuse. Paul Signac au contraire se contente de la mine de plomb. Il l'emploie sur un papier lisse de façon à conserver au crayon toute sa fermeté. Une fois affirmé le rythme des formes, qu'il s'agisse d'une barque ou d'un arbre, il rehausse ce dessin visible de couleurs pures ou mélangées seulement avec des couleurs voisines. Sa palette ne comporte en effet, que des cadmiums, un vermillon, des garances, un violet de cobalt, des bleus, des verts et un blanc de Chine. Avec ce matériel réduit, il nous a donné les plus exquises transpositions de vues méditerranéennes ou parisiennes. C'est à l'aquarelle qu'il prend ses premières notes pour le tableau futur. A Saint-Tropez où il réside depuis longtemps, il a trouvé la plupart de ses motifs ; mais quand il revient à Paris, il n'a garde de négliger les motifs d'eau que lui fournit la Seine. A la Rochelle enfin, dans ce vieux port magnifique, il a trouvé à la fois plus de bateaux et plus de transparence aérienne.

C'est que les barques et les voiles fournissent aisément au peintre les plus heureuses courbes et les plus

beaux rythmes; et l'on n'a peut-être pas assez remarqué l'importance prise par le dessin rythmé dans l'œuvre des néo-impressionnistes. Rares sont ceux qui ont aperçu cette qualité pourtant portée au plus haut point chez Cross. Et il a fallu pour qu'on sente bien son existence chez Signac que celui-ci montre de beaux et larges dessins exécutés à l'encre de Chine seule au bout du pinceau. Dirai-je encore que pour ses dessins comme pour l'aquarelle, Signac se sert du pinceau japonais, c'est-à-dire d'un outil qui a une pointe fine, en même temps qu'une base large, et qui peut par conséquent donner les traits les plus divers, qui permet de marquer avec franchise le départ d'une touche, ou au contraire d'en noyer volontairement le contour. Si nos contemporains, au lieu d'emprunter uniquement aux Japonais des apparences, avaient mieux étudié leur métier, ils auraient sans doute compris tout le bénéfice qu'on peut tirer de l'outil qu'on emploie ; ils auraient peut-être essayé de transporter dans le métier européen de la peinture à l'huile les effets décisifs du métier oriental, et nos toiles ressembleraient sans doute moins à des torchis.

Peut-être est-ce le tort de Signac lui-même de n'avoir pas, dans la peinture à l'huile, assez usé du pouvoir expressif de la touche. Sans doute, il laisse au néo-impressionniste la faculté de la traiter à son gré. Le point ou la touche carrée, voire allongée, sont procédés personnels que chacun peut modifier. Mais préoccupé du dosage exact de tous les éléments

colorés, le néo-impressionniste ne peut guère se laisser aller à la liberté de l'exécution. En donnant à sa touche un aspect uniforme, il se prive de la plupart des moyens d'expression du pinceau. S'il emprisonne la lumière dans son réseau coloré, la matière elle-même lui échappe généralement. Une chair, une soie, une étoffe, sont choses dont il rend mal l'aspect. Les beaux portraits de Théo Van Rysselberghe lui-même ne démentent pas cela. Ils valent par la construction, par le beau jeu des nuances; peut-être même, pourrait-on dans le métier néo-impressionniste insister fortement sur le trait et par là arriver au grand caractère; mais assurément, il est difficile de donner la sensation de la matière des objets. Il faut pour cela un métier plus complexe, où souvent les tons jouent l'un au-dessus de l'autre, comme chez Chardin.

Quoi qu'il en soit, il y a eu, autour de Signac, une pléiade peu nombreuse peut-être, mais intéressante, de forts beaux peintres. Telle est Mme Lucie Cousturier qui appuie ses variations colorées sur des lignes très rythmées. Tel est encore Moïse Arnaud, lui aussi très préoccupé des courbes. Telle est encore Mme Jeanne Selmersheim. Si l'influence du néo-impressionnisme est assez mesurée, cela tient sans doute au procédé; mais les lois générales demeurent et on les verra appliquées en toute indépendance par des artistes qui doivent beaucoup au néo-impressionnisme, Henri Matisse et Henri Manguin.



PIERRE BONNARD.

Pl. XIV.

Le Goûter.

Photo Bernheim Jeune

Paul Signac lui-même a d'ailleurs porté sur le néo-impressionnisme le jugement le plus exact : « Bien entendu, dit-il, nous ne faisons pas dépendre le talent d'un peintre du plus ou moins de luminosité et de coloration de ses tableaux ; nous savons qu'avec du blanc et du noir on peut faire des chefs-d'œuvre et qu'on peut peindre coloré sans mérite. Mais si cette recherche de la couleur et de la lumière n'est pas l'art tout entier, n'en est-elle pas une partie importante? N'est-il pas un artiste, celui qui s'efforce de créer l'unité dans la variété, par les rythmes des teintes et des tons et qui met sa science au service de sa sensation? »

Quelques artistes comme Maximilien Luce et même Camille Pissarro ont, pendant quelque temps, adopté les procédés néo-impressionnistes. Camille Pissarro le fit à la fin de sa carrière. Il avait toujours été préoccupé des différentes formes d'expression. Il avait débuté avec le métier des réalistes; plus tard, il fut séduit par le divisionnisme de Monet et de Sisley. Le pointillisme même lui parut l'aboutissement logique de ses recherches. Pour Maximilien Luce, le pointillisme fut un début, mais son esprit était trop indépendant pour se plier longtemps à une discipline rigoureuse. Son exécution devait se faire de plus en plus large ; peu à peu, il revenait au métier traditionnel.

Maximilien Luce et Camille Pissarro ont d'ailleurs plus d'un point de contact. Tous deux aiment les

humbles; tous deux sont des véristes; tous deux opposent la tranquillité des bleus à l'éclat des orangés. Ceux-ci appartiennent surtout à Signac; Luce est plus sobre. Il transpose moins. La vie des villes l'a longtemps retenu; les ouvriers sur les échafaudages, sur les quais, ont été pour lui des motifs favoris. Il veut moins tirer du trait un rythme décoratif comme le fait Signac, qu'une expression immédiate. Quand il va à la campagne, il ne cherche pas à introduire dans ses paysages une poésie factice. S'il y a des figures au bord de l'eau, ce sont des figures de laveuses ou d'enfants. Peintre, il reste dessinateur. Il définit clairement la nature des arbres, saules, bouleaux ou peupliers. La touche est grasse et large; le bord des feuillages se fond avec le ciel. Le lien traditionnel se rétablit là jusqu'à Corot, ou du moins jusqu'à Daubigny.

IV

INDÉPENDANTS, FAUVES ET CUBISTES

INSTINCTIVEMENT sans doute plus que délibérément, Cézanne, avant les néo-impressionnistes, avait appliqué les lois du contraste et de la dégradation, sinon de l'irradiation. Ce qu'on a appelé la modulation des tons de Cézanne, est aussi la dégradation. Il s'en sert non seulement dans les volumes, mais dans les parties plates. Fondue et dissimulée dans les murs lumineux d'un Vermeer, la dégradation chez Cézanne se montre à découvert; on suit aisément le jeu des touches. L'artiste applique en même temps la loi des contrastes, non seulement du contraste des couleurs, mais aussi du contraste des valeurs. Toutes les fois qu'un ton clair voisine avec un ton foncé, il a soin d'exagérer le rapport, il souligne d'un trait marqué la partie la moins foncée de façon à en renforcer l'éclat. Le procédé, facile à discerner, a été aussitôt adopté par la plupart des peintres contemporains. On le trouvera nettement appliqué chez un

Marquet par exemple. A vrai dire, on supprime souvent ainsi les effets de l'irradiation. Un Brouwer l'entendait mieux. La lumière dans ses œuvres mange toujours le bord de la partie foncée qui se détache sur une partie claire. Entre les deux parties contrastées, noir et blanc, existe une zone intermédiaire, où tout est fondu. Cela procure d'admirables effets d'enveloppe atmosphérique et de clair obscur. Pour avoir mal observé cette loi, un Téniers est sec. Que d'autres exemples de rigueur inutile ne trouverait-on pas dans la peinture! Ces passages subtils qui donnent tant de charme aux peintures d'un Bonnard ou d'un Roussel, nous les verrons de plus en plus négligés en faveur de la ligne, de la limite plutôt, ce qui est tout autre chose que le trait. Au contraire, le facile effet de contraste qu'on tire d'un serti sombre sera employé jusqu'à l'abus. On donnera ainsi l'illusion de la puissance.

Mais le grand mérite de Cézanne, je l'ai dit, a été d'accorder la valeur avec la hauteur du ton. Les académiques ne peignaient qu'en tons rompus extrêmement descendus au-dessous du ton réel. Méthode commode pour éviter de définir ce dernier et pour arriver à un apparent accord entre les teintes. Cézanne nous ramène aux beaux tons pleins. Il module non seulement sur une surface plate mais sur un volume. Peindre une pomme est pour lui un exercice suprême. Il se rapproche par là de tous les vrais coloristes, qu'ils soient Chardin, Vermeer ou

Véronèse. Ses œuvres, nouvelles pour notre temps, sont pourtant à ce point de vue très traditionnelles. Mais elles étaient inattendues et elles ont rouvert tous les yeux. Il n'est guère de peintre doué qui n'ait aujourd'hui fait son profit de cette leçon. Je pourrais en nommer cinquante, si je ne voulais me garder ici des énumérations ; je n'en retiendrai donc que quelques-uns, Flandrin, Charles Guérin et Jean Puy.

Comme Simon Bussy, comme René Piot, comme Henri Matisse, Jules Flandrin vient de l'atelier Gustave Moreau. Il n'a, lui non plus, rien gardé de l'inspiration légendaire du maître, ni de son métier savant et minutieux. Quand il touche à la figure, c'est en portraitiste; c'est en réaliste qu'il voit le paysage, et ses panneaux décoratifs sont faits de parties empruntées à la nature et à la vie moderne. N'ayant pas reçu de métier de son maître, il a cherché le sien. Il a peint avec des jus cet *Homme au perroquet*, qui figura jadis aux Indépendants. Mais il aime mieux les pâtes abondantes et posées du premier coup. Le travail du couteau à palette se mêle parfois à celui du pinceau. Son procédé est donc un procédé direct qui exige une définition rapide du ton. Il faut en trouver du premier coup sur la palette la nuance exacte, la hauteur et la juste valeur. Voilà à quoi excelle Flandrin. Il détermine rapidement les éléments colorés d'un objet, d'une colline ou d'un arbre. Il ne craint pas l'éclat vif des parties lumineuses, et il sait dans l'ombre conserver une hauteur de ton tout

à fait rare. Par là, il s'affirme vraiment coloriste. Quand il montre à contre-jour une figure d'enfant, il n'a pas besoin de gris atténués et conventionnels. Il donne à la couleur toute sa splendeur. Ce sont des violets et des rouges sourds, mais des rouges. Pareillement, les ombres d'une étoffe ou d'un feuillage ont leur couleur vraie et forte. L'artiste ne recule pas devant l'intensité des bleus, des bleus verts d'une masse d'arbres. Cette opulence de tons, Cézanne certes la possédait déjà, mais en une certaine manière, Flandrin est plus simple et plus classique. Il est moins sensible à la dégradation; le ton presque plat ne l'effraie pas; il y a en lui du décorateur; il est plus près des disciples de Véronèse.

C'est donc une personnalité entière, robuste, qui n'est pas faite de concessions. Il ne sacrifie pas le ton local comme certains impressionnistes; il l'exalte plutôt. Mais chez lui, l'observation du jeu de l'atmosphère est si exacte que l'harmonie s'établit naturellement. L'air en effet a sa couleur, et d'autant plus sensible que l'objet est éloigné de l'œil. A l'horizon, tous les tons, toutes les valeurs, toutes les nuances s'égalisent. Flandrin montre excellemment comment à chaque plan successif se modifient couleurs et valeurs. Il n'a d'égal en ce sens que Marquet; or celui-ci, peintre des berges de Seine, a habitué ses regards à une atmosphère grise, Jules Flandrin voit plus coloré. Ses lointains sont d'un beau bleu adouci; il sait poser à sa juste place le jaune clair d'un feuillage d'automne,

les blancs éclatants d'un mur, le rose lumineux d'une route. Les paysages sont assurément parmi ses œuvres les plus pures. Il aime les grandes lignes simples du Dauphiné, et il a trouvé là les meilleurs motifs de son inspiration. Sans déformation de la réalité, cela appartient déjà à la peinture décorative. Mais comme la plupart d'entre nous, il vit surtout à Paris. Pour trouver un coin de nature, il n'a d'autre ressource que d'aller jusqu'au bois de Boulogne. Il rapporte de là de vives esquisses. Il note en même temps le cavalier, le personnage, l'amazone. Des dessins largement traités, des esquisses sobrement peintes lui serviront de matériaux et de guides pour des œuvres plus complètes, comme le panneau de salle à manger exposé au salon d'automne en 1920, le *Soleil d'un beau dimanche*.

Charles Guérin est plus près de la tradition cézannienne, et en même temps il est plus près des maîtres d'autrefois. Il n'a pas seulement regardé les natures mortes du peintre d'Aix mais aussi les intérieurs et les personnages de Vermeer de Delft. Placer devant un mur une figure éclairée de côté, comme le fit si souvent Vermeer, est pour lui un exercice coutumier. C'est tantôt une femme avec une écharpe bleue, tantôt une italienne avec un châle, plus souvent encore une femme nue. Au mur sont accrochés des cadres. La lumière se dégrade sur la surface plane, tandis qu'elle glisse sur les volumes des corps. Modeler, donner par le ton la sensation du relief, est

pour Guérin comme pour Cézanne la préoccupation première ; mais il n'use pas, comme son prédécesseur, de cette petite touche rectangulaire, posée à la brosse plate, si caractéristique ; sa touche est plus moelleuse, plus fondue, elle tend de plus en plus à noyer les contours dans le jeu des couleurs et des valeurs. Deux autres séries de sujets préoccupent Guérin : d'une part, des natures mortes d'un réalisme savoureux, de l'autre des scènes imaginaires, où des personnages, en costumes de 1852, sont réunis dans des parcs. L'artiste met tous ses soins à grouper ses objets, à disposer un violon, un tapis, des étoffes, des gobelets d'argent. Quand il invente, l'attitude d'un premier personnage commandera l'attitude de celui qui le regarde ou lui cause. Et de couple en couple, les groupes se formeront. Ici, l'harmonie est surtout volontaire, le coloris obéit à la nécessité décorative. Dans les natures mortes, le jeu des reflets assurera l'unité.

Jean Puy, avec un métier différent possède des qualités de même ordre. Quand il peint des personnages, il tâche lui aussi d'exprimer largement et solidement les formes. Pour y mieux arriver, il simplifie volontiers les lumières et les ombres. Ses nus sont à cet égard très caractéristiques. L'une des toiles les plus remarquables qu'il ait données en cet ordre est peut-être *Le modèle*. On voit la jeune femme nue au premier plan, presque de profil ; éclairée par la lumière qui vient du fond ; devant la baie de l'atelier,



K. X. ROUSSEL. — Le Matin (pastel).

Pl. XV. — Photo Bernheim Jeune.

une femme peintre, placée à contre jour travaille. Ainsi, nous n'avons presque que des parties fortement éclairées ou tout à fait dans l'ombre. Malgré cela, l'artiste conserve toute la hauteur de ton désirable. On sent qu'il a patiemment étudié le jeu de la lumière. Un travail nourri donne à ses toiles une qualité savoureuse. Par delà Cézanne, Jean Puy rejoint Corot dans ses figures. L'artiste a d'ailleurs aussi dans ses paysages une sorte de sens tout à fait classique et cela semble bien naturel et non cherché. Le goût des beaux équilibres est en lui ; il le montre aussi bien lorsqu'il s'agit d'une *Vue de village* que du tableau composé qu'il intitule : *Joies du plein air*. Jean Puy travaille d'ailleurs lentement. Il aime, comme Guérin, la belle matière picturale. Il a trop le souci de la justesse du ton pour se contenter d'un premier jet. Pour arriver à une expression satisfaisante dès le premier coup, il faut la finesse d'œil et la sûreté d'analyse d'un Marquet ou d'un Henri Matisse.

Il y a une dizaine d'années, la plupart de ces peintres avaient ironiquement été désignés sous le nom de Fauves. En vérité, pas plus pour eux que pour les impressionnistes, on ne trouvait de doctrine commune. Les uns continuaient Cézanne et s'efforçaient de donner aux formes une solidité certaine ; les autres, Matisse, Manguin, Van Dongen, Camoin, cherchaient plus volontiers des effets de lumière et de couleur. Marquet se place entre les deux groupes. A Cézanne il emprunte le goût des contrastes de

valeurs; mais il veut une exécution plus légère. Il y a de l'improvisateur en lui. Paysagiste, il aperçoit nettement comment les tons, sous l'influence de l'atmosphère, se dégradent jusqu'à l'horizon. Sans hésitation, il définit la nuance, la hauteur, la valeur d'une couleur. Son mélange, préparé sur la palette, est posé sur la toile d'une brosse rapide. Et c'est tout de suite chose définitive. Un trait sombre, presque noir, d'autant plus foncé qu'il s'agit d'objets rapprochés du spectateur, cerne les formes. Des gris variés, heureusement dosés, remplissent ces cernes. Par eux-mêmes, ils suffiraient à marquer les différences des plans; les accents fournis par les traits accusent encore ces différences.

A ses débuts Marquet n'emploie guère que des gris. Il est Parisien. De son atelier du quai Saint-Michel, il a pris l'habitude de regarder la Seine et ses brouillards épais. Les effets d'hiver l'ont souvent tenté. C'est sous la neige qu'il a peint le *Pont-Neuf* et même *Notre-Dame*. Puis, avec le succès, le goût des voyages lui est venu. Il est allé à Herblay, à Fécamp, jusqu'à Collioure et jusqu'à Marseille. Voire il est descendu jusqu'à Naples, ou remonté jusqu'à Rotterdam. Assurément il trouvait en Hollande des prédécesseurs qu'il devait naturellement priser. Van Goyen, Salomon Ruysdaël, Willem Van de Velde, tous ces peintres de l'eau et du ciel, furent aussi des amoureux de la grisaille. Même quand il va jusqu'à Marseille ou Naples, Marquet se laisse peu tenter par les gros

effets de bleu qui séduisent tant de peintres vulgaires. Il reste discret. Ce n'est pas qu'il craigne un ton franc et vif et il ne se fait pas faute de le poser hardiment à l'occasion. Mais le plus souvent, il s'en tient à des gris rehaussés. Il a du reste trouvé dans ces dernières années, à La Rochelle, un pays qui lui convient parfaitement. Ce sont toujours des gris, mais plus légers que jamais, grâce à la limpidité de l'atmosphère, et quand une voile jaune, orangée ou rouge se détache sur ce ciel ou sur cette eau, le contraste est d'autant plus vif et plus saisissant : c'est comme un chant délicieux qui éclaterait dans le silence.

Tout au contraire, Henri Matisse a d'abord été attiré par l'éclat. Il travaillait encore à l'atelier Carrière et avait brossé une étude si haute en couleur, que le maître lui demanda : « Et maintenant si vous aviez un perroquet à peindre, comment feriez-vous ? » A quoi Matisse répondit non sans raison : « Mais je n'ai pas de perroquet. » D'ailleurs, il est surtout élève de Gustave Moreau ; il a travaillé près de lui avec Marquet, avec Guérin, avec Bussy. A ses débuts, il essaie, comme la plupart de ses confrères, de revenir aux règles premières de la peinture. Il pense à Cézanne, et peut-être à Chardin. En des natures mortes vigoureuses, il se montre préoccupé de l'établissement sérieux des formes autant que du charme du coloris. Cette seconde tendance l'emportera peu à peu ; Henri Matisse voudra surtout allier la qualité de

la nuance à son éclat ; il s'inquiètera moins des volumes, qu'il établit d'abord par de larges oppositions de plans; dessiner sera de plus en plus pour lui tracer un trait, définir une arabesque.

Ce sont là des buts assez voisins de ceux poursuivis par Signac ou Cross. Il y a une période de la production d'Henri Matisse où le peintre ne fait guère qu'agrandir aux dimensions d'un carré de quelques centimètres de côté la touche pointillée des néo-impressionnistes. Puis il s'évade de ce procédé pour arriver à la tache soutenue par le trait. On a déjà vu quelque chose de cela dans certains Odilon Redon. La tache pastellisée flotte sans limite très précise ; c'est un trait lisible qui vient définir la forme. Dans cette recherche, Henri Matisse n'a pu être toujours également heureux. Peut-être même a-t-il eu une sorte de joie à défier par l'exagération l'opinion commune. Quelquefois à force de hausser le ton, sans ménager d'espace neutre entre les couleurs trop vives, il est arrivé à des effets d'un éclat difficile à supporter. C'est l'exception. La plupart du temps, un goût inné lui permet d'accorder naturellement les teintes. Marquet ou Flandrin excellent à mesurer la variation des tons dans le plein air ; Henri Matisse fait de même dans un intérieur ; mieux, il ouvre la fenêtre et dans l'encadrement du mur nous fait apercevoir le paysage. C'est par la justesse de la nuance et sans recourir à un contraste forcé de valeurs, qu'Henri Matisse arrive à ce résultat. Il est souvent surpre-



HENRI LEBASQUE. Sous la Treille. 1920.

PL. XVI. Photo « Art et Décoration ».

nant. Il a montré en 1920, lors d'une exposition particulière, quelques-uns de ces exercices d'une incroyable virtuosité. Telle persienne mi-close avait sa couleur si vraie et si imprévue que le spectateur ne pouvait manquer d'être séduit. La justesse de ces nuances permet à Henri Matisse de réduire au minimum les oppositions de valeurs. C'est par la vérité de la couleur qu'il indique le plan ; il n'a pas besoin de l'affaiblir, même dans les lointains. Chose peu commune, il arrive à cela du premier coup; et sa peinture tend de plus en plus à ressembler à une grande aquarelle.

Son écriture des formes est aussi celle d'un pur dessinateur. Il travaille sur la toile comme tel autre sur le papier. Un trait sommaire, mais expressif, lui suffit pour dire tout ce qu'il a à dire. Si nous admettons qu'on puisse ainsi travailler à l'huile, qu'on puisse employer avec ce procédé les moyens dont use, pour un croquis hâtif, Dürer, on peut espérer en cet ordre des réussites. Mais vraiment le but paraît bien difficile à atteindre. En tout cas, contrairement à l'opinion courante, Matisse m'apparaît bien comme un passionné dessinateur. Je viens de nommer Dürer ; je ne doute pas qu'il ait souvent pensé à lui. Bien entendu, je ne veux faire aucun rapprochement entre deux artistes si éloignés. Mais il est certain que pour Henri Matisse, traduire le caractère d'un visage ou d'une attitude par un seul trait a été une entreprise coutumière. On verra du reste en ses dessins combien cette poursuite du caractère expressif a retenu son effort ; on le

verra aussi en quelques gravures tracées à la pointe.

Henri Manguin, par sa recherche de la couleur haute et vibrante, des orangés éclatants, des rouges somptueux, dérive un peu, comme Henri Matisse, des néo-impressionnistes. Il ne poursuit pas la délicatesse mais la puissance. C'est un artiste passionné, exubérant, presque brutal. Ses figures sont dessinées d'un trait large et très accentué. Pourtant, ce n'est pas un styliste comme Henri Matisse. Il reste plus près de la réalité, d'une réalité transfigurée par un joyeux soleil. L'ombre elle-même participe chez lui de cette franche gaieté, et elle prend souvent des tonalités vertes. Paysagiste, Henri Manguin conserve un beau sens des mises en page heureuses. L'effet est sa préoccupation première. Quand le soleil ruisselle sur les feuillages ou sur les chairs, c'est d'une manière presque aveuglante. On ne trouve pas là les nuances délicates qu'un Ottmann a cherchées après Renoir; Manguin, comme Van Gogh, semble avoir été ébloui par le Midi, et il s'efforce de nous faire partager la chaude émotion qu'il a ressentie.

Othon Friesz a essayé d'allier à un certain sens du volume des recherches de rythme. Il fait cela dans une gamme de jaunes et de verts un peu sales. Ses arbres sont ceux d'un imagier; pourtant il y a un grand sens de l'effet dans ses intérieurs de forêt ou dans ses paysages de neige. Avec l'*Hiver à Ternueren*, il fait même penser aux vieux maîtres flamands de l'école de Breughel. Mais son souci du



HENRI OTTMANN.

Musique de chambre. 1920.

Pl. XVII

Photo « Art et Décoration ».

style l'entraîne à de volontaires exagérations : il gonfle ses corps comme des sacs de son ; les rochers eux-mêmes prennent parfois des aspects de boules molles. Amoureux de la belle ordonnance, Othon Friesz, normand, a cru trouver aux environs de Cassis des paysages naturellement équilibrés. Il voyait là des arrangements poussinesques tout préparés, mais à vrai dire, son souci de la simplification le reportait plus loin, jusqu'aux primitifs italiens et à Giotto. C'est une source à laquelle d'autres ont puisé, en particulier les peintres de l'école de Pont-Aven, Gauguin, Emile Bernard, Paul Sérusier, Maurice Denis, sans parler de tous ceux qui se sont plus tard aperçus du charme des trécentistes.

C'est en somme un véritable groupe de stylistes qui s'est formé à la suite du néo-impressionnisme. On ne se préoccupait guère, vers 1900, de la composition. On se contentait de découper dans le paysage une tranche agréablement choisie. Pourtant, encore que d'une façon insolite, Degas, si classique par éducation, n'avait pas manqué de rechercher le balancement des masses. Mais il l'avait généralement fait patiemment à la manière d'Ingres, en rapprochant méthodiquement des personnages. Ce n'est guère qu'avec ses derniers pastels qu'il atteint au rythme. Un Paul Gauguin, au contraire, était un décorateur inné. Le goût des lignes calmes était chez lui vraiment naturel. Il a cherché dans la vie moderne ce qui pouvait rester encore de simple et d'harmonieux. Il lui fallut pour

cela aller jusqu'à Tahiti. Le rythme est aussi l'une des préoccupations de Signac et de Cross, de Jean Deville et de Peské. Et cette préoccupation va devenir dominante chez Henri Matisse, Raoul Dufy, Le Fauconnier et Marie Laurencin, chez Bissière et Chavenon.

Décorateur, tel est en effet d'abord Raoul Dufy; même il applique volontiers ses dons à des travaux industriels et il a fourni d'excellents modèles d'étoffes. Peintre, il travaille, comme Matisse, de la façon la plus expéditive. L'habitude du dessin au pinceau lui est pour cela très profitable. Souvent en effet, devant un modèle fourni par le hasard, nature morte d'après déjeuner ou chat familier, Raoul Dufy trace rapidement à l'encre de Chine quelques études. Volontiers il répète plusieurs fois le même exercice, de manière à arriver à l'expression la plus intense par le chemin le plus direct. Il fait de même au dehors, et quelques-uns de ses dessins de paysage sont d'une décision et d'une beauté rythmique remarquables. Il ne changera pas de méthode en employant la couleur à l'huile; son goût ira là aux tons les plus éclatants. Comme Henri Cross, il aimera les bleus les plus riches et les rouges les plus sonores. Ne cherchez pas en ses toiles un parti trop imitatif. Ce qu'il veut réaliser sur un prétexte fourni par la nature, c'est surtout une fête pour l'œil.

Le rythme est aussi la qualité première de Marie Laurencin. Elle s'efforce d'abord de trouver l'arabesque la plus heureuse. Qu'il s'agisse du visage,

d'un bras, d'une taille ployée, elle découvre avant tout la courbe la plus agréable. Mais ce n'est pas une courbe purement géométrique vide de sens ; au contraire, cette arabesque demeure expressive. C'est en elle que Marie Laurencin enferme le caractère du modèle ; seulement, ce qui intéresse avant tout l'artiste, c'est la grâce. Ses personnages seront donc volontiers de jeunes femmes d'aujourd'hui avec leurs robes étroites et leurs grands chapeaux aux courbes charmantes. De même qu'elle ne s'attache qu'aux lignes significatives, elle ne conserve que les accents importants ; elle insiste sur les cils, sur les lèvres, mais volontiers elle néglige ou presque le nez dissimulé par les poudres et les fards. Elle reste d'ailleurs, dans sa transcription tout à fait femme ; sa gamme de nuances est à base de gris, de simples gris faits de blanc d'argent et de noir d'ivoire ou de pêche. Sur ce fond, adroitement nuancé, s'enlèvent quelques roses, visages ou mains ; à peine trouve-t-on de temps à autre un jaune citron ou un bleu. On le voit, ce joli sens de l'harmonie est commun à beaucoup de femmes peintres. Déjà Berthe Morisot avait donné de délicieux exemples de cette délicatesse. Parallèlement à Marie Laurencin, Jacqueline Marval emploie les gris et les roses. Elle s'en sert, elle aussi, pour des œuvres surtout décoratives. Ici, ce sont de souples figures dans des parcs de fantaisie ; là des bouquets de fleurs épanouies, d'un jet abondant, d'un agrément coloré incomparable. Marie Laurencin peint légèrement ;

Jacqueline Marval apporte dans son maniement de la pâte plus de fougue et d'abondance.

A côté de ces inventions en mineur voici par contraste un homme violent jusqu'à la brutalité, éloquent jusqu'au cri. Comme tant d'autres, c'est à l'école de Cézanne que Maurice de Vlaminck s'est formé. D'abord peintre des paysages des bords de Seine, comme le regretté Lempereur, il a cherché à donner au feuillage même la solidité d'une forme pleine. Pour cela, il a employé les tons les plus hauts, les verts émeraude et les bleus de Prusse. Puis à mesure qu'il s'est libéré du souci de la ronde-bosse, il s'est laissé aller à l'emportement du rythme. Il semble qu'il soit remonté des indications de Cézanne jusqu'à celles du Greco. Il pratique les éclairages violents, les ombres puissantes. L'effet chez lui est toujours saisissant. Dans l'aquarelle, il sait conserver ces qualités d'improvisateur passionné. Un trait bien marqué soutient les formes ; une couleur généreuse les orne.

Ainsi donc, toute une école de stylistes est née dont on pourrait difficilement découvrir l'origine chez les impressionnistes. Même chez Cézanne, on ne trouverait que de rares indications de cette recherche. Composer est pour lui équilibrer des masses, beaucoup plus que soumettre des lignes à un rythme. Le trait d'union entre les impressionnistes et les stylistes français, il faut le chercher dans les œuvres d'Odilon Redon, de Paul Gauguin et de Vincent Van Gogh. Comme Cézanne, un Paul Gauguin veut faire



HENRI MATISSE. **Jeune femme en orientale. 1919.**

PL. XVIII. Photo « Art et Décoration ».

sonner le plus haut possible le ton. Il emploie au besoin la couleur pure, telle qu'elle sort du tube. En tout cas, il annonce déjà les néo-impressionnistes. Or, à ces recherches de couleurs il a ajouté le souci de l'harmonie des lignes. Ceci, qui était tout à fait en réaction contre l'impressionnisme, s'est trouvé développé par la suite, d'un côté par Sérusier dans des gammes grises, de l'autre par Cross, par Signac, par Matisse, dans des gammes éclatantes. Peu à peu, l'effort de traduction des volumes si poignant chez Cézanne, a été moins dominant. Mais il n'est pas entièrement oublié et, avec des tempéraments différents on retrouve, chez des artistes contemporains de nouvelles tentatives pour arriver à l'équilibre des lignes et des tons. Suzanne Valadon, puis Guillaume Dulac donnent de cela de belles démonstrations; il en est d'autres encore comme Charlot, Asselin, Picart-Ledoux, Barat-Levraut, Jacques Volot ou Mme Agutte.

Un tableau de Suzanne Valadon a peut-être au premier abord peu de chose à voir avec le lyrisme particulier de Paul Gauguin. Il ne s'approche pas davantage des féeriques combinaisons de couleurs et de lignes dues à Odilon Redon. Et pourtant les principes directeurs sont les mêmes. Accorder des tons très élevés, les disposer suivant le plus beau rythme des lignes, et cela sans perdre de vue la nature, mais en s'en servant au contraire comme d'un appui indispensable, voilà bien ce que fait à nouveau Suzanne Valadon. Elle le fait à sa manière ; elle ne craint pas

une sorte d'éclat insolite, je dirais presque une sorte de canaillerie de la couleur et de la ligne. En une certaine mesure, elle tient à Toulouse-Lautrec, voire à Degas. Son réalisme est franc. Où elle triomphe, c'est dans la nature morte. Encore que j'aime beaucoup ses nus, si aisément dessinés et cernés, j'ai souvent donné ma préférence à quelques fleurs et quelques fruits sur une table. Ce cerne vous le reconnaissez : il vient de Manet, il vient aussi de Cézanne. Suzanne Valadon l'emploie à la manière d'un décorateur, pour soutenir ses tons, et même je dirais à la manière d'un décorateur persan. Entre une assiette d'Asie Mineure, aux ramages harmonieux et aux floraisons éclatantes, et une nature morte de Suzanne Valadon, on pourrait faire plus d'un rapprochement.

C'est de Cézanne aussi, comme tant d'autres, que s'inspire d'abord Dulac. Il accueille sa modulation sonore et délicate, mais sa touche reste moins rigide. Dans le paysage surtout elle s'infléchit et se soumet aux courbes générales d'un feuillage. L'agrément du style amène ici l'artiste à traiter un buisson, une plante, une branche, à la manière d'une grande plume d'oiseau. On a déjà vu cela chez les vieux stylistes allemands, chez Cranach, qui est non seulement un figuriste remarquable, mais un étonnant paysagiste, chez Wolf Huber, chez Lautenschack. Si quelqu'un parmi les nôtres a pensé à ces artistes d'autrefois, c'est peut-être Henri Matisse, ce n'est assurément pas Guillaume Dulac. Il est tout à fait français par la

composition bien équilibrée, par le coloris heureux et chaud toujours agréablement accordé. Mais des principes décoratifs dépassent une frontière. La généralité des règles artistiques trouve son emploi chez les maîtres du xv[e] comme chez les artistes d'aujourd'hui, chez les peintres de Franconie ou de Vénétie, comme chez ceux de l'Ile-de-France ou de Périgord. Guillaume Dulac a donné des vues délicieuses de la vallée du Lot. C'est dans son pays natal qu'il a trouvé les motifs les plus opportuns.

Par delà Cézanne, chez le Greco paysagiste, plus encore chez les Japonais, Henri de Waroquier a cherché des directions. Il n'est pas seul à avoir fait son profit des exemples de l'Extrême-Orient. On a déjà vu comment Lautrec, puis Vuillard les avaient utilisés. A côté de Waroquier, Domergue-Lagarde s'inspire assurément des estampes japonaises. Mais Waroquier déjà s'est débarrassé des entraves du départ. Il compose des paysages qui comportent à la fois de grands mouvements de terrain et des constructions qui ont l'air de vieux châteaux. C'est une méthode fort ancienne. Le principe s'en peut trouver chez le Giorgione et chez le Titien. Les Bolonais l'adoptent et avec eux les italianisants flamands, tel que Paul Bril. Les Allemands comme Wolf Huber, suivent délibérément cette manière. Elle a connu ses moments de décadence avec nos Valenciennes et nos d'Aligny, qu'on dédaigne peut-être trop aujourd'hui. Ils voulurent composer sur nature;

et c'est sans doute le tort de Valenciennes d'avoir en plein air fait des paysages ajustés. Il semble bien en effet que le paysage composé doive l'être à l'atelier, que l'étude sur nature doive être sincère et débarrassée de ces ajustements trop vifs. Mais Henri de Waroquier ne se contente pas d'ordonner des mouvements de terrain et d'architecture; il a le sens du style, de l'effet, et ses paysages, de couleur modérée, ont toujours grande allure.

On va retrouver ce souci du style chez maints autres, chez Jean Deville, chez Mainssieux, chez Utrillo, chez André Fraye, chez Peské, chez Jacques Blot, chez André Verdilhan, chez André Utter. Paysagistes, Jean Deville et Peské aiment le bel arbre aux formes harmonieuses dont Turner, et avant lui Claude, ont tracé la silhouette. Chez Deville la couleur exaltée s'allie au beau dessin décoratif. André Fraye et André Verdilhan sont des maristes. Et dans ce sens, Verdilhan, assez réaliste est souvent fort près de Marquet. Lui aussi aime à souligner la forme à l'aide d'un trait, mais sa gamme est extrêmement légère; son atmosphère est toujours très transparente, et les taches sombres ou colorées sonnent d'autant mieux. C'est avec le personnage qu'André Utter et Zingg montrent leurs qualités. Le premier a plus souci du volume, et il reste en ce sens assez cézannien; le second s'inquiète plus des lignes, de l'ordonnance et il ne recule pas devant le ton presque plat. Paysagiste, Maurice Utrillo a peint quel-



CHARLES GUÉRIN.

L'Écharpe bleue. 1911.

PL. XIX.

Photo Druet.

ques décisifs aspects des vieilles rues de Montmartre.

Parmi les contemporains, quelques artistes ont conservé cette préoccupation qui fut dominante chez le maître d'Aix : donner à la forme toute sa plénitude. Tels sont notamment Barat-Levraut, Picard-Ledoux, Jacques Volot, Maurice Asselin. Pour atteindre pareil résultat un Maurice Asselin s'astreint à l'observation la plus attentive des rapports entre l'ombre et la lumière. Il dessine par les plans; peut-être même est-il dans ses toiles plus dessinateur que peintre. Construire est sa raison première, et construire sera pour certains chose si importante, qu'elle déterminera tout un mouvement et aboutira au cubisme. Ce n'est pas le cas pour Asselin ; il reste libre dans son observation des formes. Et dans l'aquarelle il a trouvé une formule large et qui est bien à lui. Un trait sans rigueur établit les objets ; là-dessus, la couleur est librement épandue en tons frais, noyés les uns dans les autres et, chose rare en matière d'aquarelle, de valeur juste. Ainsi d'une part le trait affirme le dessin, de l'autre la nuance est évoquée par la touche du pinceau. Une pareille formule convient surtout à des paysages d'eau, et Asselin n'a pas manqué de nous montrer de nombreux bords de Seine : un chaland, un remorqueur, une grue, mettent leurs lignes géométriques dans les taches irisées du ciel et de l'eau. Cette manière large, a été vite adoptée. C'est celle dont useront souvent Picart-Ledoux, Renefer, Deshayes et Lepreux.

Tandis qu'un certain nombre de peintres vont pousser à l'extrême cette recherche du volume et du rythme, pour aboutir à des géométries décoratives, d'autres moins systématiques se soumettent plus docilement à la nature et à la tradition cézannienne. Ainsi font Dunoyer de Segonzac, Jean Marchand, Lotiron et Louis Mainssieux. Celui-ci a profité de la leçon de Flandrin après celle de Cézanne. Il aime les belles ordonnances classiques. Et c'est un goût que partage Jean Marchand. Mais Louis Mainssieux se contente d'une exécution rapide, de vifs frottis; il vise aux effets immédiats. Jean Marchand est plus patient ; il a plus souci de la construction des terrains et des arbres. Il appuie volontiers sur les contrastes de lumière et d'ombre ; il s'en tient d'ailleurs à peu près là et ne poursuit pas plus loin l'observation des formes. Ayant dit l'essentiel, il croit avoir à peu près tout dit.

Un but pareil caractérisera les œuvres de Segonzac. Mais l'artiste est plus divers. La figure autant que le paysage le tente, le dessin à la plume autant que le travail du pinceau. On va le trouver léger, incisif dans ses croquis. Un trait mince parcourt la feuille de papier ; des hachures rapides vont donner les valeurs. Point de ces gros traits épais qu'on trouve habituellement chez les modernes ; souvent même un simple contour pour un corps de femme ou, lorsqu'il s'agit d'un paysage, les indications les plus sommaires d'un trait fin, comme un trait d'eau-forte. On sait que

quelques griffonnis de ce genre ont servi à Rembrandt pour le *Pont de Six*. Nous prenons volontiers grand plaisir à ces exercices d'écriture : Dunoyer de Segonzac nous en a montré d'excellents.

Or ce dessinateur à main si légère se révèle un manieur de pâtes abondantes jusqu'à l'excès. Le travail du pinceau conjugué avec celui du couteau à palette est chez lui presque lourd. Goût des belles matières sans doute, goût qui peut-être un jour se disciplinera. Cette exubérance ne va pas d'ailleurs sans finesse. Si la matière est lourde, le ton choisi est toujours délicat ou puissant. Rien de vulgaire dans la vision. Des gris bruns, des verts savoureux, des jaunes rabattus s'accordent très heureusement. Il utilise pour d'importantes compositions des études de nus et de paysages. Ceux-ci vont servir de cadre à de modernes nymphes étendues dans l'herbe; or le ton de chair n'aura jamais rien d'un ton immédiat; tous les reflets du ciel se mélangeront à la localité; et l'artiste trouvera ainsi des gris d'une extrême distinction. Mais peu de détails, des indications générales assez sommaires, un peu perdues dans des toiles de grand format. En somme, parmi les artistes d'aujourd'hui, l'un des mieux doués.

Son camarade Luc-Albert Moreau est infiniment plus prisonnier des théories. Il se laisse séduire par la logique première des déductions et comme tant d'autres, comme André Lhôte, comme Charles Dufresne, comme Marie Laurencin, il appartient quel-

que peu au mouvement cubiste. Ainsi Charles Dufresne, bien que l'aîné de tous ceux-là, se laisse tour à tour emporter par les mouvements divers. Il suivait Lautrec il y a une vingtaine d'années; il était hier tout à fait cubiste, voire futuriste, et rêvant de la représentation simultanée des divers mouvements d'un personnage. Rien n'y fait : Charles Dufresne a beau changer, a beau accepter successivement toutes les méthodes, il reste lui-même malgré lui. Il a un véritable œil de peintre ; il sait découvrir dans la nature les tons les plus éloquents, les plus harmonieux. Il a goût inné de décorateur. Il conduit toujours admirablement l'effet des valeurs, le rythme des lignes. Il a tout regardé, tout assimilé, des primitifs aux persans, d'Henri de Toulouse-Lautrec à Picasso. Quand il veut bien oublier un peu les autres, il donne les œuvres les plus intéressantes. Ainsi fit-il lors d'un voyage en Algérie qui remonte à quelques années : il trouvait là d'opulentes colorations, et dans la végétation même des rythmes très marqués. Ainsi fait-il encore lorsqu'il se place très simplement devant un motif de nature morte; variété des tons sombres, puissance des modelés, éclat de l'effet, Charles Dufresne a tout cela.

La critique d'art débat encore le point de savoir à qui, d'André Derain ou de Pablo Picasso, doit être attribué l'agréable don du cubisme. Il n'importe. En réalité, il s'agit là, non point d'un mouvement insolite comme l'a pu penser un public insuffisamment



JULES FLANDRIN. — **A la Fontaine. Matin d'automne en Dauphiné. 1921.**

PL. XX. — Photo « Art et Décoration ».

informé, mais d'une conséquence assez logique des recherches faites pendant ces dernières années. A force de simplifier les lignes et les formes, on devait être amené à l'emploi de figures de plus en plus géométriques. Le cubisme naturaliste n'est pas autre chose que cela. Je l'appelle naturaliste parce que, dans une de ses manifestations, le cubisme continue à procéder de l'étude directe de la réalité. Guillaume Apollinaire, qui n'avait pu manquer de voir combien divergeaient les études des peintres uniformément classés sous le nom de cubistes, avait appelé ce cubisme, cubisme physique. C'est à lui que se rallient en somme Luc-Albert Moreau et André Lhôte, Léveillé et Jacquemot.

Mais il semble que tout mouvement moderne doive comporter des antithèses. On l'à déjà constaté dans l'impressionnisme qui comptait des hommes aussi différents que Monet et Degas ; on l'a vu encore dans le néo-impressionnisme avec Bonnard et Signac. Ce dualisme va se retrouver dans le cubisme. Tandis que certains peintres se contentent de ramener à des éléments géométriques la nature, d'autres, prenant pour seul but de leur art l'accord de ces éléments, finissent par délaisser complètement le modèle immédiat. Ainsi procèdent Georges Braque, Albert Gleizes et Jean Metzinger. Nous n'apercevons plus en leurs toiles que des éléments géométriques remplis d'un ton plat. A peine çà et là, reconnaissons-nous quelque forme familière, celle d'une guitare ou

d'un chapeau. Dans son état le plus absolu, le tableau cubiste ne représentera rien, l'artiste visera seulement à accorder des lignes et des tons et, à l'instar du compositeur qui fait de la musique pure, il prétendra faire de la peinture pure.

On n'en est pas venu là tout de suite. André Derain, Picasso même, puis Luc-Albert Moreau ont simplement violemment stylisé leurs modèles. Par une ironie singulière, ce cubisme naturaliste est très scolaire. Il rappelle inévitablement les premières études de ronde bosse. On connait ces plâtres schématiques qui n'indiquent que les grands plans d'une tête, boules à peine dégrossies d'abord, puis visages sommaires aux arêtes droites. On n'a pu manquer de faire souvent le rapprochement que j'indique ici. Mais en art, les théories importent assez peu, et c'est seulement la manière dont on les applique qui compte. Les Egyptiens dans leur statuaire ont, il y a quelques milliers d'années, pratiqué une sorte de cubisme. Cette raideur, de grand style sévère, ne les a pas empêchés d'atteindre à l'expression la plus forte. Il suffit de songer au *Scribe accroupi* par exemple. Rien donc ne s'oppose à ce qu'avec les moyens modernes un peintre ne nous donne les plus décisives réalisations, et assurément il y a chez André Derain un grand sens du caractère. C'est qu'il a commencé par étudier les fresquistes italiens, et par les copier. Plus tard, il a été emporté par le tourbillon lyrique qui entraîne tout à la fois Matisse, Vlaminck



JEAN PUY. L'Eglise de la Ferté-Milon. 1920.

PL. XXI. Photo « Art et Décoration ».

et R. Chavenon, Dufy et Bissière. Tout cela le préparait à un style de plus en plus sobre. Il y allie l'éloquence des valeurs et un coloris sourd et puissant.

Une discipline sérieuse et un effort patient caractérisent Luc-Albert Moreau. Plus encore que Jean Marchand, il a apporté, dans sa traduction des formes, des soucis de géomètre harmonieux. Il simplifie les plans et ne donne des masses que l'essentiel. Mais cette observation directe doit, en s'assouplissant, ramener assez vite aux formules habituelles. Il ne faut pas s'étonner qu'à côté de précisions trop formelles, certains artistes aient cherché à introduire l'obcurité. Comme Mallarmé le fait dans ses poèmes en supprimant tout ce qui est trop explicite, les peintres ont voulu laisser au spectateur l'imprécision nécessaire à la rêverie. R. de la Fresnaye, Le Fauconnier, Robert Delaunay, Fernand Léger, plus tard André Mare, ont tiré de ce procédé d'heureux effets. Il convient parfaitement à l'humour discret de Mare, comme à celui de Laboureur. Mais celui-ci a surtout voulu rester graveur, tandis qu'André Mare, avec quelques personnages et quelques murs à la fois précis et falots, a su évoquer picturalement tantôt Venise, tantôt Mantoue.

Un pas de plus, et nous voici au cubisme intégral de Georges Braque. Presque plus rien ne rappelle directement le modèle. C'est un bel exercice décoratif où les seuls contrastes de couleurs et de lignes doivent susciter notre émotion. Cela veut ressembler

à une fugue musicale, n'avoir en vue que le plaisir des yeux. Et dès lors nous voici ramenés au point de départ. Rien ne distingue plus cette peinture de la mosaïque ou du tapis. Est-ce encore de la peinture, et l'artiste ne méconnait-il pas le but même de son métier? C'est une question qu'il faudra poser plus tard; en attendant rien ne nous empêche de trouver de l'agrément à la vue d'un tableau de Georges Braque: disons même qu'il sait admirablement accorder les tons contenus, graduer les gris, et faire éclater au bon endroit, une note plus haute.

V

LES CONDITIONS ACTUELLES DE LA PEINTURE

Ainsi donc, voici en vingt ans le chemin parcouru : en 1900, on ne regardait que la nature, en 1920, on ne la regarde plus du tout. Je ne parle bien entendu que de certains, de ceux qui poussent jusqu'à l'absurde leurs idées directrices. Evidemment, avant même le xxe siècle, le mouvement synthétiste inauguré par Gauguin et Emile Bernard tendait à réintroduire dans la peinture les conceptions de l'esprit. L'artiste ne devait plus être uniquement un serviteur de sa vision, mais un créateur. Déterminer les courbes principales suivant lesquelles devait s'ordonner le tableau, remplir les intervalles de tons presque plats, c'était déjà la méthode acceptée par un Sérusier. Mais les synthétistes croyaient encore, et avec raison, à la nécessité de s'inspirer de la vie. Avec les derniers cubistes, le pas décisif est fait : pour eux la peinture n'est plus qu'un art purement ornemental.

En redonnant à la ligne une place prépondérante, Paul Gauguin ne faisait que reprendre un concept ancien. C'est la ligne qui domine chez les primitifs; mais elle n'est pas, comme on le croit souvent, incompatible avec la couleur. Il suffit de penser aux vieux miniaturistes pour se convaincre du contraire. A son tour, l'œuvre de Paul Gauguin en donne une preuve moderne. C'est par une vue fausse qu'on oppose Ingres dessinateur et Delacroix coloriste. Cette opposition n'est qu'accidentelle : Ingres, comme Pisanello, comme tant de Florentins, eût pu employer les tons les plus hauts. C'est dans leur manière d'entendre le dessin même que les ingristes et les romantiques s'opposent. Les premiers font prédominer la ligne, les seconds le clair-obscur. Celui-ci tend évidemment à faire disparaître le trait, puis la ligne. Quand le modelé atteint à sa perfection, à la fin du quattrocento, le trait n'a plus sa raison d'être. Les giorgionesques iront plus loin : parce que la ligne n'existe pas dans la nature, ils ne verront que des formes liées ou contrastées. Tout l'art vénitien, toute l'école bolonaise, tout Vélasquez vont dériver de là. On sent que ce parti imitatif a tué le parti décoratif. C'est seulement aux époques de transition qu'on trouvera un équilibre entre les deux tendances, chez Pisanello, chez les Bellini, chez Lorenzo Lotto encore, chez Véronèse surtout, et, en France même, chez les contemporains de Corneille de Lyon. Plus récemment, à l'occasion d'un mouvement contraire, nous



ALBERT MARQUET. **Herblay.**

PL. XXII Photo Druet.

pourrons rencontrer des exemples pareils chez Prudhon, chez Goya, chez Gainsborough.

Ni Gauguin, ni ceux qui l'ont suivi, ne nous ont ménagé cette heureuse transition. Ils retombent tout de suite dans la sécheresse florentine ou ingriste. Seul Odilon Redon, en s'assignant le but modeste de peintre de fleurs, a pu montrer que pour un artiste sensible, il n'était pas impossible d'arriver à l'unité de ces deux contraires. Il pratique admirablement le clair-obscur et toutes ses dégradations. Rien de sec en ses frottis de pastels. Mais soudain un trait vient mettre la forme à sa juste place. Pour que cela soit possible, il ne faut pas que le modelé soit trop accusé, il ne faut pas que la ronde bosse soit parachevée. Là encore, il faut suggérer la forme et non l'imiter. Une perfection imitative trop absolue fait vite tomber dans le modelé photographique. Quand le modelé est devenu d'une exactitude telle qu'on en est au trompe l'œil, l'art du dessinateur a disparu. En effet, ce degré, deux dessins exécutés par des mains différentes devraient être semblables ; il ne resterait plus rien qui trahisse l'interprète. La photographie a eu du moins cet avantage de nous faire sentir ce danger. Bien avant le daguerréotype, les artistes l'avaient pressenti. On s'est souvent amusé au XVIII[e] siècle par exemple, à peindre des trompe-l'œil d'une parfaite réussite; jamais Chardin n'a cru que tel était le but de l'art.

Mais de son côté, le ton plat est-il légitime? Si

accorder des tons et des lignes est bien un des buts de l'artiste, est-il le seul? Les cubistes peuvent penser ainsi. Et ils croient bien, négligeant la nature et la vie, faire de la peinture pure. Or, ils ne font pas de vraie peinture ; je veux dire qu'ils ne se conforment pas aux exigences du métier qu'ils emploient. Ils sont purement des décorateurs, comme le tapissier ou le mosaïste. En écartant de leurs préoccupations la nécessité de traduire la vie, ils ne se sont pas seulement trompés de théorie, ils se sont trompés de métier. L'outil qu'on emploie détermine et limite les possibilités de la traduction artistique. On conçoit aisément qu'un mosaïste, non seulement se contente du ton plat, mais doive résolument s'y soumettre. Puis-je admettre que l'homme qui choisit un outil capable de traduire toutes les dégradations de couleur et de valeur, s'en tienne au ton plat? Pour mon compte la réponse n'est pas douteuse. Puisque le peintre peut modeler, il doit le faire. Il n'a pas d'autre moyen de légitimer l'emploi de l'outil qu'il a choisi. Et s'il modèle, que modélera-t-il sinon précisément ce qu'il voit? Comment pourrait-il se contenter d'une abstraction toujours froide, toujours subjective, alors qu'il a toute la vie sous ses yeux? Le moyen choisi seul limite son naturalisme,

La preuve contraire a été souvent faite. On a montré qu'une tapisserie, qu'un vitrail ne devaient pas être une simple imitation de la peinture; que l'art du tapissier et celui du verrier avaient leurs exigences

propres, dues précisément et uniquement aux matériaux employés. Dès que la tapisserie veut se hausser aux effets de la peinture, elle tombe dans la décadence. Croit-on qu'il n'en est pas de même lorsque la peinture s'en tient aux moyens de la tapisserie, pis, aux moyens de la mosaïque? Encore un mot. Chacun sait que les différents modes de gravure exigent une transcription appropriée : on ne conçoit pas une eau-forte comme un bois. Que le graveur sur bois japonais ait eu recours à la teinte plate, non seulement c'est chose explicable, mais c'était chose nécessaire; seulement quand le peintre occidental se met à imiter littéralement les impressions japonaises, il se trompe de procédé. Même dans la peinture, on entend bien que celui qui travaille à la détrempe ou à la fresque sera amené légitimement à des simplifications plus grandes que celui qui travaille à l'huile.

Ainsi d'une part la nécessité de ne pas tomber dans le trompe-l'œil borne le pouvoir expressif du peintre; celle de ne pas tomber dans les procédés plus pauvres d'un autre moyen lui commande de ne pas perdre une habileté indispensable. Chaque procédé a donc ses limites très nettes, tracées par l'outil lui-même. Je l'ai souvent dit : la technique commande l'esthétique. Mais aujourd'hui toutes les idées sont confuses. Qu'un mosaïste doive être mosaïste, qu'un peintre doive être simplement un peintre, ce sont des choses si évidentes qu'on n'oserait pas le redire, si elles n'étaient constamment remises en question.

Pour qui tient un pinceau, traduire les choses et les êtres est donc une tâche aussi nécessaire qu'harmoniser des lignes et des couleurs. Comment atteindre ce double objet ? Non point certes par un compromis. C'est ce que font les médiocres. Les uns prennent l'imitation pour but de leurs efforts, les autres le plaisir de l'œil; ceux-ci croient se rapprocher de la beauté en faisant moins vivant, les premiers se rapprocher de la vie en sacrifiant le rythme et l'harmonie. On s'enferme dans des formules, on a un code de beauté tout fait. Pour un raphaëlesque, par exemple, tous les visages auront le même ovale, tous les nez la même ligne. On voit aisément comment la vie s'évade d'un pareil cliché. Ce qu'il faut, c'est découvrir dans la nature elle-même les harmonies les plus significatives, les arabesques les plus pures et en même temps les plus expressives. Mettre en ordre est un goût naturel à l'homme. Il a besoin de rythmer ses paroles mêmes, et dès les premiers âges, il est poète. Il ne commence pas par reproduire la nature telle qu'elle est; il se sert d'un trait arbitraire. En tout modèle, en tout visage est caché un rythme qui lui est propre ; le découvrir, lui donner son caractère particulier est précisément la tâche de l'artiste. Voilà ce que font Pisanello ou Dürer, Ingres ou Barye, Millet ou Van Gogh. Voilà ce que ne font pas le moins du monde les suiveurs préraphaélistes ou autres. Je sais bien qu'il y a là un point difficile à expliquer par la parole, et c'est

pourquoi j'y insiste et ne me lasse pas d'y revenir.

Une fois le but précisé, comment l'atteindre? Pour exprimer la nature dans toutes ses manifestations, il faut d'abord connaître les lois naturelles auxquelles nos sensations sont soumises. Certaines, comme la perspective linéaire, relèvent presque de la géométrie et sont faciles à codifier. J'ai, dès le début de de cette étude, indiqué les effets de la perspective aérienne et, à propos de Monet et de Cézanne, j'espère avoir fait comprendre comment, d'une manière générale, se comportait la lumière. C'est à celle-ci, ainsi qu'à l'atmosphère qui couvre toutes choses, que la nature doit d'avoir une unité absolue dans la diversité de ses couleurs. Tous les objets qu'on voit au même moment participent de la couleur de la lumière; et l'atmosphère met sur tous les objets placés à une même distance un voile également opaque. Le reflet vient accentuer encore ce sentiment de l'unité. Plus une matière est lisse et polie, plus elle emprunte les couleurs qui l'entourent. L'observation de ce seul phénomène procurera au peintre le moyen de faire deviner quelle est la matière de l'objet présenté.

Je n'insiste pas, ne prétendant point écrire ici un traité d'esthétique. Pourtant, une question s'est posée depuis quelques années avec une telle insistance qu'elle mérite d'être retenue : l'étude des maîtres anciens ne nuit-elle pas aux peintres modernes? Je réponds de suite : non. Pisanello et Carpaccio n'ont empêché ni Titien, ni Tintoret, ni Véronèse; Vélasquez

n'a pas empêché Manet ; Vermeer n'a point nui à Van Gogh. Bien plus, disons-le, tous ces maîtres s'appuient les uns sur les autres, sinon l'art en serait encore à ses premiers balbutiements ; le peintre n'aurait pour s'exprimer qu'un idiome primitif au lieu d'une langue infiniment riche. Nul ne peut prétendre tout réinventer ; consciemment ou non, nous faisons tous notre profit du passé. Il faut donc savoir tirer de ce passé le meilleur parti. Le premier bénéfice que nous procurent les maîtres qui nous ont précédés, c'est de nous apprendre à voir, et cela est d'importance. Bien voir est chose infiniment rare, et récemment encore, Claude Monet nous ouvrait les yeux sur la couleur de la lumière. Que d'erreurs font souvent les peintres qui se croient véridiques ! Il n'y a pas très longtemps, en regardant le tableau d'un confrère déjà notoire, qui avait traité l'horizon en un outremer pur, je crus pouvoir lui faire remarquer que ce ton était infiniment trop haut puisque les premiers plans contenaient des neutres : « Dans mon pays, me répliqua-t-il, c'est comme cela. » Ainsi, dans le pays de ce peintre, l'atmosphère n'existait sans doute pas ; elle avait perdu son rôle neutralisateur. Je ne voulus pas prendre la peine d'expliquer que, pour se permettre à l'horizon un ton aussi haut, il était nécessaire de peindre les premiers plans en tons plus hauts encore.

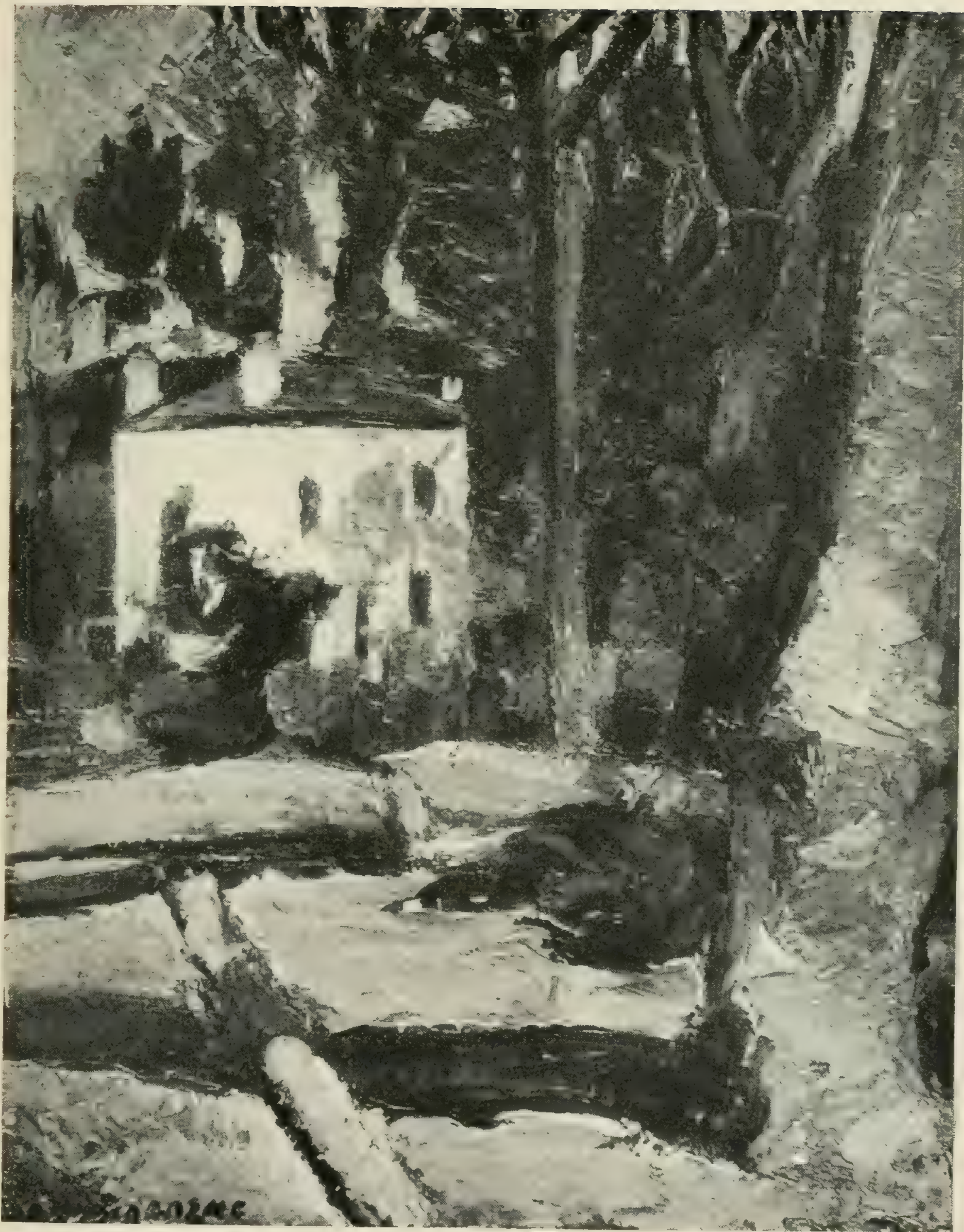
Cette tâche du peintre, définir la nuance, la hauteur et la valeur d'un ton, est si délicate qu'elle permet de multiples erreurs. L'artiste est trompé par ce qu'il sait

du ton local, par les contrastes, par l'éloignement des diverses parties, par mille causes qui rendent l'art du peintre infiniment subtil. Croit-on qu'un autre que Vermeer, mis en face du même modèle, eût trouvé les mêmes tons ; croit-on qu'à son tour Cézanne ne dépasse pas la plupart des peintres par l'acuité de son observation ? Confronter le tableau d'un maître qui nous a précédés avec les impressions que nous donne la nature est donc un enseignement précieux. On ne voit pas juste naturellement, ni quand il s'agit de dessin, ni quand il s'agit de couleur. C'est seulement par un long exercice qu'on arrive à voir.

Une fois découvert le ton à poser, une fois déterminée la place où il doit l'être, il reste encore l'exécution, et là aussi, l'étude des vieux maîtres est du plus utile secours. La peinture diffère des autres arts, en ce qu'elle nécessite chez celui qui la pratique, des dons d'exécutant. Un écrivain, un musicien, peuvent non seulement n'être ni acteur, ni instrumentiste, mais raturer indéfiniment la page commencée. Le travail même du sculpteur peut disparaître devant le résultat, quand l'artiste ne s'attaque pas directement à la pierre. Chez le peintre, rien de pareil. Chaque touche posée aura sa répercussion. Si elle ne concourt pas à l'effet, si elle est le résultat d'une erreur, elle alourdira inutilement l'ensemble. Comment il faut préparer une toile, établir les dessous de la peinture, conduire celle-ci jusqu'à l'achèvement, affirmer enfin l'unité par des glacis ou mieux, à la manière de

Chardin, avec des pâtes plutôt effleurées que frottées du bout d'une brosse souple, voilà ce que peuvent nous apprendre les anciens.

Précisément, la technique est aujourd'hui à peu près perdue. Peu d'artistes savent profiter de la superposition de deux couleurs, et il en est moins encore qui sachent utiliser la brosse ou le pinceau. La touche peut affecter des formes diverses, être sèche ou noyée dans une matière onctueuse. Pour obtenir certains effets avec facilité, il faut nécessairement choisir un outil bien adapté. La médiocrité de beaucoup de paysages tient certainement à ce que les exécutants ne savent pas même tracer un trait au bout du pinceau. Ils sont amenés à traiter une masse de feuillages comme une boule cotonneuse quelconque; ils sont incapables d'arriver, avec un signe écrit au bout du pinceau, à traduire le dessin d'une branche ou la masse des feuilles. Ainsi leur expression s'arrête court, leur souffle est très limité ; ils ne peuvent pas aller au delà de quelques généralités ; quant à traduire l'essence particulière d'un arbre, à faire un vrai portrait de paysage, on ne saurait le leur demander. Un Raffaëlli si habile à tracer un joli arbre maigre et tourmenté, un La Gandara, paysagiste incompris qui trouvait au Luxembourg les plus délicieuses arabesques de branches et de tiges, font ici de rares exceptions. Est-il besoin de marquer que des qualités pareilles sont au moins aussi nécessaires dans la nature morte ou dans la figure ? Bien entendu, il ne



DUNOYER DE SEGONZAC. Paysage. 1920.

PL. XXIII.

s'agit pas d'arriver à la virtuosité pour elle-même, d'étonner par de brillants exercices sans signification, mais au contraire d'arriver à s'exprimer d'une manière aisée, forte et incisive.

Mais il ne faut pas oublier que nulle étude ne saurait remplacer la sensibilité personnelle. L'examen attentif des anciens ne doit servir qu'à développer celle-ci. Il ne suffit pas de savoir que la simplicité des lignes est désirable en art et d'imiter pour cela Giotto ou Pierro della Francesca ; il faut voir soi-même dans un visage le rythme simple des lignes. Il ne suffit pas davantage de savoir que l'ombre tend vers le bleu et la lumière vers le jaune, comme nous le montrent les impressionnistes. Il faut arriver à voir soi-même quelles nuances de bleu ou de jaune il y a dans la nature, sinon on tombe dans un cliché facile et sans signification : on est Gagliardini et non Monet. L'étude du passé n'est là que pour faciliter la découverte du présent et son expression. Les conditions de l'art de peindre sont trop complexes pour qu'on puisse se flatter d'en inventer toutes les règles. Dans toutes les parties de cet art, il faut résoudre un double problème, et ramener à l'unité ce qui paraît devoir conserver un dualisme inévitable.

Ecartons d'abord quelques préjugés. Ligne et couleur ne s'opposent pas comme on le répète trop souvent. Tout près de nous, on l'a vu, Odilon Redon et Paul Gauguin sont la preuve du contraire. Tout l'art décoratif est basé sur l'association des traits et des

tons. Si d'un certain point de vue Ingres peut n'être pas tenu pour grand coloriste, c'est affaire de tempérament. Depuis longtemps, réunir les diverses qualités qu'on peut exiger d'un peintre est chose rare. Cela ne s'est produit qu'aux grandes époques; et même plus spécialement au moment seulement des périodes qu'on a qualifiées de classiques, par exemple aux débuts de la renaissance italienne ou de la française. L'esprit humain se montre généralement peu capable de résoudre à la fois plusieurs problèmes. Et ils sont nombreux quand il s'agit de peinture. Pour beaucoup, le trait et le clair-obscur s'opposent de façon absolue. La couleur locale et la couleur de la lumière ne s'accordent que chez les bons peintres ; il en est de même pour la valeur et la hauteur du ton. Bien plus, hausser le particulier au général est chose insoluble pour une infinité d'artistes ; car il ne s'agit pas seulement de trouver un rythme, mais d'enfermer dans ce rythme toutes les particularités du modèle. Pensons par exemple à un contour : mille accidents en rompent la continuité. Si nous le ramenons à une géométrie prévue d'avance, toute apparence de vie disparaît ; si au contraire, nous montrons séparément tous les accidents qui troublent la ligne, c'est le rythme général qui n'apparaît pas. Il faut que toutes ces nuances soient contenues dans un trait continu qui ait l'air d'une seule venue et qui pourtant n'omette rien des caractères particuliers. Cela n'est guère donné qu'à des maîtres comme Dürer ou comme Ingres. La

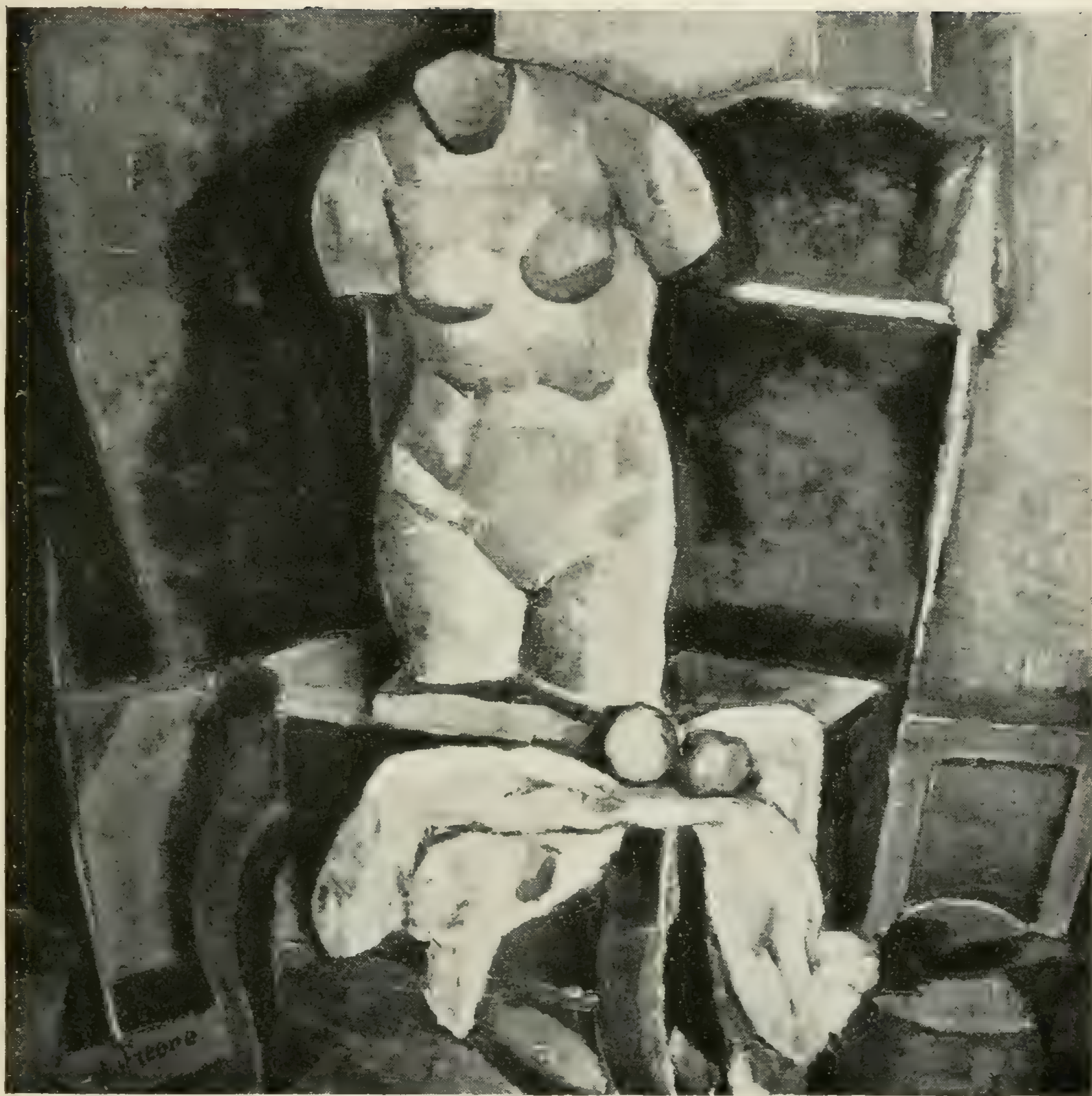
peinture ne doit pas être seulement, selon l'opinion des cubistes, une géométrie ; il faut qu'elle soit une géométrie expressive, comme la sculpture doit être une architecture vivante.

Je crois d'ailleurs, que, de nos jours, la sculpture vient de précéder la peinture dans les réalisations. Ce style, que nous voyons obscurément cherché par tant d'artistes divers, par un Matisse comme par un Laforge, par un Modigliani comme par un Fauconnet, a été atteint par plusieurs de nos tailleurs de marbre ou de pierre. Après l'impressionnisme d'un Rodin ou mieux d'un Troubetzkoy, nous voici arrivés à la simplicité d'un Joseph Bernard et d'un Despiau. S'ils ont touché plus rapidement au but, c'est que le métier ne les trahit pas. On ne peut en dire tout à fait autant pour les peintres. Il semble bien cependant que de plus en plus on veuille des réalisations. Le goût de l'esquisse commence à passer. A l'un des derniers salons des Indépendants, on a vu quelques peintres reprendre comme par gageure, le vieux sujet de *L'enlèvement d'Europe*. Favory et Lhôte étaient de ceux-là. Certes, nous n'en sommes point encore à Véronèse, mais on entend dire que Favory part en Belgique pour étudier Rubens. C'est un signe des temps.

Une pareille préoccupation ne peut que contribuer à rétablir dans l'art de peindre un équilibre trop souvent rompu. Au lieu de chercher à se soumettre à l'ensemble des règles de son art, le peintre moderne

ne développe qu'une seule qualité. Celui-ci cherche la couleur, l'autre la lumière, l'autre le volume, l'autre la ligne. Cela donne aisément à un peintre une originalité plus apparente que réelle. Il est facile de résoudre un seul problème et de négliger les autres. Carrière ne pense qu'aux formes. Découvrir, comme l'a fait Monet, la couleur et la lumière et la faire prédominer n'est certes pas sans intérêt ; il s'agissait là d'ailleurs d'une découverte réelle qu'un don naturel seul permettait. Mais la plupart du temps, on applique simplement une théorie, et les théories sont vraiment très commodes à bâtir ; aussi les voyons-nous se succéder avec une rapidité extrême. Je ne dis pas qu'elles soient fausses, mais la plupart du temps elles ne présentent qu'un aspect de la question. Or qui les applique en tire auprès d'un public généralement superficiel un bénéfice immédiat. Il est aisé de reconnaître un pointilliste, un synthétiste, un cubiste. Le snob peut ainsi se donner à bon compte une allure de connaisseur. On sent bien que si une théorie, quelle qu'elle soit, avait la vertu de faire naître des talents, la chose serait vraiment agréable. Hélas, qui le croira ? Ces théories sont immédiatement adoptées par une foule de manieurs de pinceau sans vision personnelle.

Ce qui est difficile au contraire, c'est de répondre à toutes les conditions de l'art de peindre, et d'y répondre pleinement. Dans les limites que j'ai déjà indiquées, tous les tempéraments peuvent se mouvoir,



CHARLES DUFRESNE.

PL. XXIV.

Nature morte. 1920.

Photo « Art et Décoration ».

depuis Piero della Francesca ou Pisanello, jusqu'à Tintoret ou Véronèse, de Moroni jusqu'au Greco ou à Vélasquez, de Vermeer jusqu'à Chardin. Ce n'est point par des insuffisances qu'un artiste devrait prétendre à la distinction ; ce n'est point parce que Cézanne établit de travers un compotier qu'il est un grand peintre. Les raisons qui font que Vermeer ou Terboch, que Watteau ou Chardin, que Barye ou Millet dépassent leurs contemporains sont infiniment plus délicates à saisir. Tant qu'on n'a pas compris, tant qu'on n'a pas senti pourquoi une nature morte de Chardin est supérieure à une nature morte de Roland de la Porte, pourquoi un portrait d'Ingres l'emporte sur la plupart des portraits contemporains, on n'a pas compris grand'chose à la peinture, et disons-le, bon nombre de prétendus amateurs seraient fort en peine s'ils étaient mis en demeure de juger de la qualité de deux toiles anonymes.

Je voudrais essayer pourtant de faire pressentir que s'il n'y a entre un chef-d'œuvre et une croûte que des différences vraiment minimes, celles-ci sont essentielles et prennent une importance énorme pour l'œil averti. Ainsi entre deux visages, les parties communes sont bien plus grandes que les parties différentes. Construction générale, place des yeux, du nez, de la bouche, tout cela est à peu près pareil, et cependant, nous n'hésitons pas à reconnaître immédiatement deux personnages, c'est-à-dire à apprécier la différence. Que deux artistes maintenant peignent

le même modèle, vu du même endroit et dans les mêmes conditions d'éclairage. Là encore, les divergences de dessin ne seront pas excessives, et pourtant, à nos yeux, elles seront infinies. Songeons maintenant à un portrait d'Ingres, et pour réduire les divergences d'appréciation, à une reproduction par la photographie du portrait de *Mme Devauçay* ou de celui de *Mme de Senones* : il ne s'agira donc plus que de vérifier la qualité du dessin et du modelé. Tenons-nous en à celui-ci. Qui ne voit alors que ce modelé est si parfait, qu'il se continue si implacablement, qu'on se croirait en face d'une sculpture ? Faites la même expérience avec un autre portrait et vous sentirez à quelle distance Ingres laisse ses rivaux. J'ai dit bien entendu, que le modelé d'Ingres avait la perfection d'un modelé de sculpteur, et non pas celle d'un naturaliste. Ce n'est pas lui qui tomberait dans l'erreur de la ronde bosse exagérée comme cela est arrivé à Carrière, et même à Renoir vieillissant ; il ne va pas au-delà du relief d'une médaille italienne ; et, de toute façon, il garde un rythme et une pureté admirables ; un portrait d'Ingres est comparable à une médaille de Pisanello ou de Matteo de Pasti, ou même, si l'on veut, à une vieille sculpture d'Egypte. Or il faut non seulement apprécier la qualité d'un modelé, mais la qualité de toutes les autres parties de la peinture : ligne, valeurs, nuances, lumière ; j'en passe ; combien rares sont les yeux assez exercés pour le faire ! Même les peintres apprécient difficilement cela ; et en

effet si leur appréciation était suffisamment aiguë, elle se porterait sur leurs propres œuvres et celles-ci s'en ressentiraient sans doute heureusement. Cependant le jugement d'un peintre, même injuste et passionné, ne manque jamais d'intérêt ; c'est celui d'un homme qui parle d'une chose qu'il connaît, et si je ne suis pas toujours d'accord avec lui, du moins j'entends bien ce qu'il veut dire. Après Fromentin, Odilon Redon, Emile Bernard, Maurice Denis, Jacques Blanche, François Fosca, ont écrit des pages admirables ; leur intervention ne peut que donner plus de poids à la critique d'art.

Il va sans dire que ni les théories, ni l'imitation des contemporains ne sauraient plus que l'imitation des anciens remplacer l'observation personnelle. Il faut apprendre à voir, mais à voir soi-même et non par les yeux des autres. Il faut connaître et bien connaître les lois de l'art qu'on pratique ; elles ne sont une entrave que pour les médiocres ; aux vrais artistes elles servent au contraire d'appui. Dans les limites de ces lois, le nombre des combinaisons de lignes, de valeurs et de couleurs est infini; toutes les personnalités peuvent aisément se développer. Les règles étroites du contrepoint n'ont pas gêné Jean-Sébastien Bach ; je pense au contraire qu'elles ont fortifié l'ingéniosité de son esprit, son goût des combinaisons, ses dons d'invention. Dürer et Vinci se sont passionnément attachés à l'étude des règles du dessin et de la peinture ; et je ne crois pas que cela les ait diminués. Si

les lois sont générales, chaque artiste sincère a sa manière particulière de les appliquer. Jamais on n'aura épuisé les arrangements de traits et de tons. De même que la forme des visages dans un type général est infiniment changeante, de même les façons de sentir et de voir sont d'une variété illimitée. Chaque peintre sincère fait en toutes ses œuvres non seulement le portrait de son modèle, mais son propre portrait. Là encore nous retrouvons ce dualisme mystérieux qui domine tout art. Les figures, les paysages passent devant l'artiste ; mais celui-ci a une manière de voir propre comme il a l'œil, la bouche, le nez différents de ceux du voisin. Il a un goût particulier inné, inconscient parfois, pour certaines arabesques, pour certains accords ; il essaie de les retrouver dans les spectacles de la vie, et c'est lui-même qu'il peint, en peignant les autres. Apprendre beaucoup des maîtres pour découvrir à son tour la vie, pour se découvrir soi-même, là est le secret.

On sent bien que cela ruine les écoles, les systèmes. Être à la mode d'aujourd'hui ne vaut pas mieux qu'être à la mode d'hier. Si l'on doit être de son temps, ce n'est point par idée préconçue, mais parce qu'entre des contemporains s'établissent naturellement des façons communes de sentir comme il s'en établit normalement entre gens du même pays. Or les modes passeront et elles passent plus vite que jamais. En ces vingt années nous avons vu comment on est allé d'un pôle de l'art de peindre à l'autre, du natura-

lisme à la pure décoration. On n'a prétendu ici que montrer cette évolution et retenir quelques artistes à titre d'exemple. Mais il n'est point assuré pour moi que ce sont ceux qui ont été les artistes les plus représentatifs d'un mouvement, d'une théorie, qui seront forcément demain des peintres très appréciés. Bien au contraire, quand nos querelles n'auront plus de raison d'être, quand nous serons nous-mêmes devenus le passé, nos successeurs s'étonneront vraisemblablement de nos engouements et de nos dédains. Alors ces règles générales de l'art, que certains ont cru pouvoir négliger, reprendront sans doute toute leur force, et c'est d'après elles qu'on nous jugera. Une peinture du xx[e] siècle sera estimée bonne pour les raisons qui nous font estimer bonne une peinture des siècles passés, pour les raisons qui nous font aimer un Chardin ou un Vermeer, un Véronèse ou un Piero della Francesca. Je ne prétends point devancer ce jugement. Mais je soupçonne que ceux qui ont su conserver les qualités d'équilibre, qui sont la marque de notre génie, pourront l'affronter sans crainte. Et j'ai confiance que, malgré leur peu de prétention, un bouquet d'Odilon Redon, un intérieur de Lobre, un paysage d'Ecosse de Simon Bussy, un dessin de Milcendeau ou de François Guiguet, une pointe-sèche de Pierre-Louis Moreau, garderont longtemps des admirateurs.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

Ce volume a été imprimé
en octobre 1921 par
l'imprimerie Lux, à Paris.

L'ART FRANÇAIS DEPUIS VINGT ANS

Collection de 10 volumes in-8° écu, publiés sous la direction de

M. LÉON DESHAIRS

Conservateur de la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs

ÉTUDIER l'effort de nos architectes pour mettre en œuvre les matériaux nouveaux et satisfaire aux besoins actuels; distinguer, parmi les manifestations complexes et parfois si déconcertantes de la peinture et de la sculpture contemporaines celles qui, témoignant d'une originalité sincère, semblent vraiment enrichir notre patrimoine artistique; montrer dans quelle large mesure nos décorateurs, ouvriers du bois et du métal, céramistes et verriers, artisans de la beauté du livre, des tissus, de la scène, ont tenu les promesses de renouvellement que la critique saluait aux environs de 1900 : tel est l'objet de cette collection.

Le public, de plus en plus nombreux, qui veut comprendre les œuvres qu'il voit naitre, trouvera, dans ce tableau de l'Art français en ces quelque vingt dernières années, non pas un inventaire, mais un guide.

L'ARCHITECTURE, par Henri-Marcel MAGNE
professeur au Conservatoire des Arts-et-Métiers

LA SCULPTURE, par Paul VITRY
Conservateur au Musée du Louvre

LA PEINTURE, par Tristan L. KLINGSOR

LES DÉCORATEURS DU LIVRE, par Charles SAUNIER

LA DÉCORATION THÉATRALE, par Léon MOUSSINAC

LE MOBILIER, par Émile SEDEYN

LES TISSUS, LA TAPISSERIE, LES TAPIS, par Gabriel MOUREY

LE TRAVAIL DU MÉTAL, par Henri CLOUZOT
Conservateur du Musée Galliéra

LA CÉRAMIQUE ET LA VERRERIE, par Paul ALFASSA
Conservateur-adjoint au Musée des Arts décoratifs

LA MODE, par Émile HENRIOT

Chaque volume de 128 pages et 24 hors-texte
Broché . . . . . 8. » Relié. . . . . . 12. »

LE PAPIER DE RELIURE DE CHACUN DES VOLUMES A ÉTÉ DESSINÉ PAR
Mlle DE FÉLICE
ET DÉCORÉ A LA MAIN DANS SON ATELIER

Édition originale sur vélin pur fil Lafuma
Chaque volume broché . . 17 »